

مسرحيات شوقي

بقلم
الدكتور محمد مندور

نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

العرب والأدب التمثيلى

من المقطوع به أن الأدب التمثيلى فن غربى لم يبتدئ شعراء اللغة العربية فى معالجته إلا منذ قرن من الزمان تقريباً . فهو فن جديد فى الآداب العربية لا يزال حتى اليوم يتلمس سبيله إلى النضوج والأصالة. وليس من شك فى أن العرب قد تعلموه فى العصر الحديث عن الغربيين كما تعلمه هؤلاء عن اليونان القدماء .

ولقد تدفع النزعة القومية بعض الباحثين إلى التنقيب عن آثار هذا النوع من الأدب عند المصريين القدماء أو عند العرب .

فأما المصريون القدماء – فإذا صح أنهم قد عرفوا المسرح أو شيئا يشبهه ، كانوا يعرضون بواسطته بعض أساطيرهم الدينية – فمن الواضح أن الصلة كانت قد انقطعت تماماً بين مصر القديمة ومصر العربية الحديثة ، إذ طوى الزمن أهم صلة بين المصريين وهى اللغة ، التى اكتشفت فى العصر الحديث . وإلى اليوم لا تزال معرفة تلك اللغة محصورة بين عدد قليل من المتخصصين فى الغرب والشرق . وإذا كانت مصر القديمة قد خلفت فى العقلية المصرية الحديثة بعض الرواسب فإنها لا توجد إلا فى بعض المعتقدات والخرافات والعادات أو الأدب الشعبى الذى توارثته الأجيال المتعاقبة ، عن طريق الرواية الشفوية

ومصر الحديثة بلاد عربية فى كافة مقوماتها الثقافية ، وبذلك يكون البحث عن موقف العرب من المسرح أكثر جدية ، باعتبار أن الأدب الذى تتغذى به اليوم ، والذى تغذت به منذ الفتح العربى هو الأدب العربى . والباحثون الجادون يجمعون على أن العرب لم يعرفوا المسرح ولا الأدب المسرحى فى أى عصر من عصورهم القديمة فى المشرق أو المغرب . فالمقامات وماشاكلها من قصص أو أقاصيص نثرية أو شعرية لا يمكن أن تعتبر أدبا مسرحيا حتى ولو قامت على الحوار البسيط ، وكذلك الأمر فى المشاهد الدينية التى تحكى – على نحو بدائى – مقتل الحسين أو غيره عند الشيعة فى كربلاء أو سواها ، وإنما يجرى البحث فى أسباب عدم معرفة العرب لهذا الفن أو عدم اختراعهم له .

ولقد تناول هذه المشكلة عدد من النقاد والباحثين ففى المجلد ٣٢ (ص ٥٦٣) من مجلة « المشرق » ، تناول الأستاذ أدوارد حنين هذه المشكلة ، وحاول أن يجد لها تعليلا فى طبيعة الشعر العربى القديم وفى طبيعة العقيلة العربية ومنافاتهما لطبيعة الأدب المسرحى . فلاحظ بحق أن الشعر العربى القديم يمتاز بخاصيتين كبيرتين هما : الخطابة والوصف الحسى الدقيق ؛ وهذا صحيح فى جملته فنغمة الخطابة طاغية على ذلك الشعر ، وأروع قصائد الأدب العربى القديم تقوم على توجيه الخطاب للإنسان أو الناقة أو الدمن والديار . ومن منا لا يذكر : « قفانبك » و « يادارمية » و « يادار عبلة بالجواء تكلمى » . .الخ الخ . وفى الشعر القديم أدق وصف وأروعه لعالمهم الحسى وما فيه من حيوان وجماد وظواهر طبيعية ، فضلا

عن الإنسان ، وبخاصة المرأة ومواضع جمالها وفتنتها تبعا لذوقهم السائد . وبحكم غلبة التقليد فى الأدب العربى والحرص على عمود الشعر وقوالبه المتوارثة ، ظلت هاتان الخاصيتان غالبتين على الشعر العربى فى معظم عصوره . وإذا كانت قد حدثت بعض التطورات مثل تغنى الشعراء الغزلين فى العصر الأموى بحبهم وشكواهم لواعجه ، فعبروا عن بعض أحاسيس النفس البشرية ووصفوها وصفا نفسيا جميلا ، وإذا كان شعر الفكرة قد ظهر عند المتنبى وأبى العلاء ، فإن كل هذا لم يغير الطابع العام للشعر الذى ظل فى جملته شعر خطابة ووصف حسى .

وهاتان الخاصيتان تدلان بوضوح على طبيعة العقلية العربية والملكات المسيطرة فيها فالعربى القديم قضت حياته بأن يعتمد على النغمة الخطابية فى شعره كى يستثير مشاعر قبيلته ويستنفرها للغزو أو رد الاعتداء ، وكان الشعر هو لغة خطابتهم ، وهو رجل شحذت فى نفسه حياته فى المهامه والقفار ملكة الملاحظة الدقيقة لما حوله من إنسان وحيوان وجماد . ولم تلهب خياله جبال شاهقة ولا غابات ، بل ظل بصره ينقب فى جزئيات الصحراء المنبسطة أمامه . ومن المعلوم أن الأدب التمثيلى يتطلب خيالا واسعا يخلق الأحداث والشخصيات ويتصور المواقف وما توحى به من حوار .

ومن الغريب أن العرب قد عرفوا الأوثان وتعدد الآلهة ، بل وعرفوا الجن وعوالمه ، ومع ذلك لم تنم عندهم الأساطير على نحو ما نمت عند

اليونان مثلا ، بل وعند المصريين القدماء إلى حد بعيد فى أسطورة إيزيس وأوزوريس وغيرها ، مما يدعونا إلى أن نسلم بأن الناقد الكبير هيبوليت تين لم يكن مخطئاً كل الخطأ عندما جعل الجنس والبيئة من العوامل الأساسية فى تمييز أدب أمة عن غيرها . ومن الممكن تدعيم هذه الحقيقة أيضاً بما نلاحظه من أن العرب قد كانت لهم أيام وحروب وغزوات بين القبائل المختلفة ، ومع ذلك لم ينشأ عندهم شعر الملاحم ، على نحو ما نجد فى « الإلياذة » « والأودسا » عند اليونان ، أو « الأنيادة » عند الرومان . بل وأحياناً فى بعض الآداب الأوربية الحديثة مثل ملحمة « رولان » أو « الفرنسياد » عند الفرنسيين .

ومن العجب أن لا تخلق الحروب الصليبية عند العرب هذا الفن كما خلقته عند الفرنسيين أو غيرهم من الغربيين ، مع أن فى بطولة صلاح الدين ما يبز بروعته بطولة رولان وغيره . وإن يكن الشعب قد تدارك ما فات فصحاء الأدب فألف فى العصور المتأخرة ملاحمه الشعبية عن عنترة وأبى زيد الهلالى وغيرهما .

وإذا كانت طبيعة الشعر العربى القديم وخصائص العقلية العربية لم تساعد على اختراع الأدب التمثيلى الذى يعتمد على الخيال والتشخيص وتحليل النفس البشرية ، أو معالجة الصراع بين الإنسان والآلهة أو بينه وبين قوى الطبيعة المحيطة به ، أو بينه وبين القضاء والقدر أو الزمن أو الجبر الكونى ، أو بينه وبين المجتمع وضروراته وتقاليده وأخيراً بينه وبين

نفسه – إذا كان هذا هو الوضع الأصيل عند العرب ، فإن الباحثين يتساءلون لماذا لم يأخذ العرب الأدب التمثيلى عن اليونان على نحو ما أخذوا مبادئ العلوم والفلسفة والمنطق فى العصر العباسى ، عندما نشأت الترجمة وتوثقت الصلة بين العرب والثقافات الأجنبية ، وذلك باعتبار أن المحاكاة مدرسة حقيقية للأصالة ، وقد كان من الممكن أن يلقح العرب الأدب التمثيلى بعقليتهم الشرقية الخاصة على نحو ما لقحوا الفلسفة اليونانية .

وقد تناول الأستاذ توفيق الحكيم هذه المشكلة فى مقدمة مسرحيته عن الملك أوديب ، فعالجها علاجاً عاماً إلا أنه قد تضمن الكثير من الحقائق الأساسية ، كما تناولها كثيرون غيره فى مصر ولبنان وغيرهما من البلاد العربية .

ولا شك أن الأدب التمثيلى عند اليونان كان وثيق الصلة بدياناتهم الوثنية ، ففى أحضان تلك الديانة نشأ ، ولتشخيصها وتجسيمها وعرض مبادئها وفلسفتها وضعت أولى مسرحياته . ومن المعلوم أن هذا النوع من الأدب قد نشأ من عبادة ديونيزوس أى باكوس إله الكرم والخمر ، وذلك على عكس العلوم والفلسفة التى هى ملك شائع بين البشر ، تستطيع أن تتمثلها كافة العقول ، ولا ترتبط بأوضاع دينية أو اجتماعية خاصة ، فلا تعارض بينها وبين الإسلام ، بل بالعكس استخدمت فى تأييد الإسلام والمحاجة دونه بالتفكير المنطقى ، والحجج والأدلة العقلية عند علماء الكلام وفقهاء الشرع ، وبخاصة أورجانون أرسطو الذى طغى على التفكير العربى .

ومع ذلك فلدينا الآن الترجمة العربية القديمة لكتابى الريتوريقا أى الخطابة أو البلاغة والبويتيقا أى الشعر لأرسطو . ولكنه إذا كان من الراجح أن الكتاب الأول قد أثر تأثيراً كبيراً فى وضع أسس النحو والبلاغة العربية ، فإن الكتاب الثانى لم يحدث أثراً فى توجيه العرب نحو أدب الملاحم والأدب التمثيلى ، اللذين لم يعرفهما العرب الأولون . ومن الثابت أن أعلام الفلسفة العربية أنفسهم مثل الفارابى وابن سينا وابن رشد – فضلا عن عامة العرب – لم يفهموا حديث أرسطو عن هذين الفنين كما يتضح من شروحهم وتعليقاتهم على كتاب الشعر ، وقد نشرها حديثاً الدكتور عبد الرحمن بدوى مع ترجمة جديدة لهذا الكتاب والترجمة العربية القديمة . وفيها نلاحظ كيف أن المترجمين قد أوقعوا بعض هؤلاء المفكرين الكبار فى الخطأ ، حيث ترجموا التراجيديا مثلا بالمدح والكوميديا بالهجاء قياساً على ما كان يعرفه العرب عن هذين الفنين الشعريين . كما أنه من الثابت أيضاً أننا لم نعثر على أية ترجمة ، أو تلخيص أو تحليل لأية تراجيديا أو كوميديا يونانية قديمة .

والواقع أن الديانة اليونانية القديمة التى نبع عنها الأدب التمثيلى عند اليونان ، لم تكن تتعارض مع الإسلام فحسب ، بل ومع الوثنية العربية القديمة . وذلك لأن اليونانى القديم لم يتصور آلهته كقوى منفصلة عن الإنسان ومن نوع يغايره ، بل تصورها على شاكلته ، وخلع عليها كافة صفات البشر بما فيهم من ضعف وقوة . فزيس كبيرهم يحب ويكره ويشتهى ويختطف النساء بكافة الحيل ، وينتقم من البشر ويغار من

عظمتهم ويحطم كبرياءهم وفيه كافة نقائص الإنسانية رغم ما يتمتع به من سطوة وجبروت ولذلك جعله اليونان هو ورهط الآلهة كله خاضعين لقوة كونية أسمى من الآلهة نفسها وهى القوة التى سموها «الأنانكيه» أى قوة « الجبر الكونى » أو « الضرورة » . وما داموا قد جردوا آلهتهم من القداسة المعروفة عند الشرقيين ، وأنزلوهم منزلة البشر ، ووضعوا فوق الجميع « الضرورة » التى ترادف « القضاء والقدر » فقد استطاعوا أن يتخذوا من صراع الإنسان ضد هذا القضاء والقدر المادة الأساسية لمآسيهم المسرحية ، وأدخلوا الآلهة وأنصاف الآلهة والملوك والأبطال كشخصيات فى تلك المآسى ، وكل هذه الأوضاع لا يمكن أن تتفق مع فلسفة الإسلام الذى نادى بالوحدانية ، وتصور الإله منفصلا عن عالمنا البشرى ومسيطراً على مصائره سيطرة تامة ، ومزج إلى حد بعيد بين « الجبر الكونى »و« الإرادة الإلهية » وجمع بينهما فيما يسمى بالقضاء والقدر ، على نحو يتفاوت ضيقاً واتساعاً عند مختلف المفكرين العرب الذين حمى الوطيس بينهم حول « الجبر والاختيار » .

وهكذا يتضح إلى أى حد تتعارض الفلسفة الدينية عند اليونان مع الفلسفة الدينية فى الإسلام ، مما لم يكن يسمح بنقل الأدب التمثيلى اليونانى إلى البيئة الإسلامية .

هذا هو السبب الأساسى لعدم انتقال الأدب التمثيلى إلى الأدب العربى . وأما ما دون ذلك من أسباب فإنها أمور ثانوية كان من الممكن

التغلب عليها لو لم يقم هذا العائق الروحى الخطير. فإذا لم يكن من المتصور أن يقيم عرب الجاهلية المسارح ، فإن خلفاء العباسيين وملوك الأندلس قد كان من الميسور لهم أن يقيموها بعد أن ازدهرت فى أيامهم معالم الحضارة والترف بكافة أنواعها .

وهناك سبب آخر أسهب فى الحديث عنه الأستاذ إدوار حنين ، فى مقاله بمجلة المشرق المشار إليها فيما سبق ، وهو تحريم الإسلام لصنع التماثيل محاربة منه للوثنية الجاهلية ، وهذه حجة واهية الصلة بالأدب التمثيلى ، بالرغم مما بذله الباحث الفاضل من جهد فى إثبات أن خلق الشخصيات الروائية ضرب من صنع التماثيل المحرمة . وذلك لأنه – سواء صح أو لم يصح أن الإسلام الصحيح يحرم صنع التماثيل على نحو مطلق مستمر أولا يحرمه – فإن صنعها يختلف بالبداهة اختلافاً تاماً عن تصوير الشخصيات وتحريكها فى المسرحية . ومن المعلوم أن الأصل الفلسفى العام لتصوير الشخصيات الروائية ، بل وخلق كافة ألوان الأدب إنما هو المحاكاة كما قال أرسطو ، لا الخلق من العدم ، أى محاكاة الطبيعة الخارجة من يدى الإله . ولقد أسهب أرسطو فى إيضاح هذا الرأى فى كتاب الشعر . ولذلك يصعب علينا أن نسلم بما ظنه الأستاذ حنين من أن الإسلام قد رأى فى التشخيص التمثيلى اليونانى تحدياً لقدرة الله أو محاكاة لها .

وأياً ما يكون الأمر فإن العرب لم يعرفوا أدب اليونان التمثيلى ولم ينقلوه ولم يحاكوه ، ولذلك ظل غريباً عنهم حتى كان العصر الحديث ، وكان الاتصال بالغرب عن طريق البعثات الدينية فى الشرق العربى وعن طريق

الحملة الفرنسية على مصر ، فأخذ العرب يتتلمذون على الغربيين فى هذا الفن الأدبى الأصيل ، أحيانا بالنقل والتحوير ، وأخيراً بالوضع والابتكار .

وبالرغم من أن العرب المحدثين قد أخذوا هذا الفن عن الغربيين ، فإنهم لم يستطيعوا التخلص من تراثهم القديم ، ومن خصائص عقليتهم المتوارثة وذوقهم الأدبى المتأصل . ومن المعلوم أن للرجل العربى بل وللرجل الشرقى عامة ، خصائص تميزه عن الرجل الغربى . فالعربى محمول بفطرته على التأمل الروحى والنظر الأخلاقى ، كما أن غذاءه الروحى كان الشعر الغنائى ، حتى ليخيل إلينا بمطالعة كتاب الأغانى ، وهو موسوعة الأدب العربى الكبرى ، أن شعرهم لم يكن غنائياً بخصائصه الفنية المعروفة فحسب ، بل كان يلحن فعلا على ضروب الموسيقى ونغماتها . فلكل قصيدة أو مقطوعة شعرية لحن وضعه أحد الموسيقيين العرب . ولم يكن الأمر عندهم فى أى عصر قاصراً على الإنشاد أو الإلقاء العادى . وجاءت عصور الاستعمار الحديث فولدت عند العرب شعوراً دافقاً بالوطنية وتعلقاً بحب الأوطان والتفانى فى سبيلها والذود عن حياضها ، ولم يكن بد من أن تجرى هذه التيارات الأخلاقية والوطنية والغنائية فى الأدب المسرحى العربى الناشئ وبخاصة فى المآسى الشعرية .

والظاهر أن المشرق العربى ، وبخاصه لبنان ، قد كان كعادته سباقاً فى مجال التجديد فى الأدب العربى ، فهناك عدد من اللبنانيين يمكن أن يعتبروا

رواداً فى مجال الأدب المسرحى الحديث ، وفى طليعتهم مارون نقاش . ولكن هذا التجديد ، بل ونفر من هؤلاء المجددين ، لم يلبثوا أن انتقلوا إلى مصر ، كما انتقلت الصحافة ، حيث المجال أوسع والإمكانيات المادية والبشرية أكثر رحابة . وفى مصر ظهرت عدة محاولات فى النقل والتحوير وأحياناً الابتكار ، على نحو ما فعل محمد عثمان جلال وغيره فى نقل المسرحيات الفرنسية وبخاصة كوميديات موليير التى تماشى المزاج المصرى المولع بالفكاهة والنكتة اللاذعة ، كما وضعت بعض المسرحيات المستقاة من التاريخ وتخللتها مقطوعات غنائية مجاراة للمزاج المصرى أيضا . ومن الثابت أن هذين النوعين من الأدب المسرحى ، أعنى الكوميديا المسرحية الغنائية ، هما أقرب أنواع الأدب المسرحى إلى المزاج المصرى . ولعل فى نجاح مسرح سلامة حجازى وعكاشه ، ثم مسرح الريحانى أكبر دليل على صحة هذا الرأى .

وأخيراً قيض الله للأدب العربى شاعراً كبيراً ألم إلماما واسعا عميقاً بالتراث العربى فنسج على غراره أروع القصائد . ثم اتصل بالغرب حيث رحل لتلقى العلم فى فرنسا فشاهد مسارحها وحدثته نفسه الطموح ، أن يدخل هذا الفن الرائع فى آداب العرب . فوضع سنة ١٨٩٣ وهو لا يزال يطلب العلم أولى مسرحياته الشعرية ، وهى « على بك الكبير » وإن يكن قد عاد بعد ذلك بعشرات السنين فكتبها من جديد وأعطاها وضعها النهائى ، وهذا الشاعر هو أمير الشعر العربى الحديث أحمد شوقى بك .

التياران الشرقى والغربى فى مسرح شوقى

رأينا فيما سبق كيف أن العرب القدماء لم يعرفوا المسرح ولا الأدب التمثيلى ، مما يقطع بأن المحدثين منهم أخذوا بلاشك هذا الفن الأدبى عن الغرب . ومع ذلك فمن المؤكد أنهم لم يستطيعوا التخلص من اتجاهاتهم النفسية المتوارثة ولا من خصائص تراثهم الأدبى ، عندما أخذوا يعالجون هذا الفن الجديد بحيث يتحتم تمييز التيارين الشرقى والغربى فى مسرح الشاعر العربى الأصيل أحمد شوقى .

وإذا كان مسرح شوقى يقوم فى هيكله الفنى العام على النمط الغربى ، من حيث إنه يتناول فى كل مسرحية موضوعاً يعرضه بواسطة شخصيات تتحرك وتتحاور على خشبة المسرح ، ويتطور الموضوع إلى أن يصل إلى أزمة ثم ينتهى بحل تلك الأزمة على نحو ما – فإن الروح التى يتناول بها الأديب هذا الموضوع وأنواع الأفكار والأحاسيس والاتجاهات الأخلاقية ، فضلا عن أسلوب العلاج ووسائله العقلية والجمالية ، قد كانت بحكم الضرورة والتراث والموروث والتركيبات النفسية شرقية عربية . ولابد فى تحليل هذا المسرح تحليلاً صحيحاً ، من أن نتبين عناصر كل من الإتجاهين الغربى والشرقى وتفاعل أحدهما مع الآخر .

أما عن التيار الغربى فمما لاشك فيه أنه لولا ما شاهده أحمد شوقى فى

فرنسا بصفة خاصة من ألوان الفن لما خطر بباله أن يلج بابه . ومن يطلع على المقدمة التى كتبها شوقى للجزء الأول من شوقياته سنة ١٨٩٨ ، يلاحظ بوضوح أن الشاعر قد أخذ بألوان الأدب الغربى بمجرد أن استقر به المقام فى فرنسا ، حيث أرسله خديوى مصر توفيق باشا فى بعثة لمدة أربع سنوات ، ليدرس فيها الحقوق ويطلع على الآداب الفرنسية ، حتى يعود منها بقبس يشعل أضواء جديدة فى الآداب العربية ، على نحو ما قال وزير مصر رشدى باشا ، فى خطاب أرسله إلى الشاعر على لسان الخديوي . بل لقد بلغ الأمر بذلك الخديوى ، أن حث الشاعر على أن يمعن النظر فى دراسة معالم الحضارة والثقافة الفرنسية ، أكثر من اهتمامه بدراسة القانون التى قال للشاعر عنها ، إنه يستطيع تحصيلها من الكتب وهو مستقر فى بيته بمصر[1] .

وقد لاحظ الشاعر منذ حداثته ما ابتلى به الشعر العربى من ضيق الأفق ، بسبب إقتصاره فى الغالب على المدح ، واعتماد شعراء العربية على الملوك وذوى السلطان فى رواج بضاعتهم فود الشاعر أن لو استطاع أن يخرج من هذا الأفق الضيق الذليل ، إلى مجالات الشعر الرحبة الطليقة ، ولكنه لسوء الحظ كان من جهة رجلا طموحاً مديناً للخديوى بأفضال كبيرة ، كما كان من جهة أخرى رجلا حذراً يخشى الخروج على الأوضاع والتقاليد الثابتة المتوارثة ، حتى ليقول فى المقدمة الآنفة الذكر ، إنه تبين

---

(١) راجع مقدمة الطبعة الأولى من « الشوقيات » .

« أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادتها كالأفعوان لا يطاق لقاؤه ، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان » وهو يقصد بالأوهام هنا التقاليد المرعية والاتجاهات المتوارثة ولذلك نراه يخضع لهذه التقاليد بالرغم من ثورته النظرية عليها ، ويعترف فى صراحة بأنه كمن ينهى عن شئ ويأتى مثله . ويبرر مخاوفه تلك ببعض محاولات قام بها لإخراج الشعر من أفقه الضيق المحدود بالمديح ، إلى آفاق أوسع . فيقول إنه أراد أن يحتال للأمر بأن يستبقى المديح ، على أن يجمع فى القصيدة بينه وبين الشعر الطليق المعبر عن خوالج قائله الشخصية ، وبالفعل أرسل إلى الخديوى قصيدة مدح استهلها بما يشبه قصيدة مستقلة فى الغزل وتحليل نفسية المرأة وهى التى مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء　　　والغوانى يغرهن الثناء

وكانت العادة قد جرت عندئذ بأن تنشر مدائح الخديوى فى الجريدة الرسمية ، فأرسلت السراى هذه القصيدة إلى الشيخ عبد الكريم سلمان المشرف على الوقائع ، وطلبت إليه أن يحذف الغزل وينشر المديح . ولكن الشيخ سلمان ، كان كما يبدو ، أديباً ذواقاً ، فرأى أن الغزل هو الذى يستحق النشر ، والمدح هو الذى يستحق الحذف وكانت النتيجة أن لم ينشر شئ من القصيدة إطلاقا .

وكان شوقى كثير التردد على مسرح الكوميدى فرانسيز فى باريس ، حيث شاهد الكثير من روائع الأدب التمثيلى الكلاسيكى والرومانتيكى

والمعاصر ، فأولع بهذا الفن ، وعن له أن يحاكيه ، وبالفعل وضع وهو لا يزال يطلب العلم بباريس أولى مسرحياته وهى « على بيك » ، وارسلها إلى السراى . وتلقى من رشدى باشا ما يفيد أن الخديوى قرأها وناقشه فى بعض أجزائها وتفكه بها ، وكان هذا هو كل تقدير الخديوى لها . ومن البديهى أن الخديوى كان أحرص على مدح الشاعر له وتخليد ذكره من قراءة أو مشاهدة مسرحيات لربيبه الشاعر ، ولذلك فقد انقطع بعدها عن التأليف المسرحى حتى رجع فى أواخر حياته إلى هذا الفن الذى انصرف إليه بمعظم جهده فعاد إلى تلك المسرحية وأعاد كتابتها من جديد على الوضع الذى نعرفه الآن .

وينبئنا شوقى بنفسه أنه لم يتأثر بالأدب التمثيلى الغربى فحسب ، بل تأثر أيضاً بالشعر الغنائى وبخاصة الرومانتيكى ، فنقل إلى العربية قصيدة « البحيرة » الشهيرة للامارتين ، كما تأثر أيضاً بحكايات لا فونتين على لسان الحيوانات وحاكاها . . فألف عدة حكايات مماثلة أو مقتبسة نشرها فى ديوانه الأول ورأى فيها وسيلة طيبة لتهذيب الأطفال .

وإذن فقد تأثر شوقى بالأدب الغربى تأثراً كبيرا ، وانفعلت به نفسه منذ شبابه الغض ولكن ارتباطه بالسراى وطموحه إلى أن يصبح شاعرها من جهة ، وشدة حذره وتخوفه من التجديد والخروج على الأوضاع المتوارثة والتقاليد الأدبية المرعية من جهة أخرى قد حالت بينه وبين الخروج إلى آفاق الأدب الواسعة والسير فى تيار الأدب التمثيلى ، الذى وقف فيه عند محاولته الأولى فى « على بيك » . ولم يعد إلى هذا الفن إلا فى أخريات

حياته ، بعد أن ظهرت تيارات النقد الأدبى الحديث فى الأدب العربى ، وأخذ عليه النقاد سيره فى الدروب المطروقة وعدم خروجه عنها . فألف للمسرح « مصرع كليوباترة » و « مجنون ليلى » و « قمبيز » و « عنترة » و « على بك الكبير » شعراً و « أميرة الأندلس » نثرا . وفى سنته الأخيرة عالج الكوميديا أيضا فوضع شعراً « الست هدى » التى لا تزال مخطوطة حتى اليوم ويحدثنا ابنه الأستاذ حسين شوقى فى كتابه « أبى شوقى » عن شروعه فى تأليف روايتين أخريين ، احداهما عن « البخيلة » والثانية عن « محمد على الكبير » ، وكتب منهما أجزاء يظهر أنها فقدت ، وإن كان ابنه يظن أن والده قد خلفهما عند الدكتور سعيد عبده الذى كان يكثر من صحبته .

من هذه اللمحة التاريخية يتضح أن شوقى قد عرف الأدب الغربى بما فى ذلك الأدب المسرحى . ولكن هل يمكن تحديد الكتاب أو المذاهب التى تأثر بها الشاعر؟ للجواب على هذا السؤال ، لانجد اعترافَت خاصة من الشاعر ولا من المحيطين به ، الذين كتبوا عنه كابنه فى « أبى شوقى » أو الأستاذ أحمد عبد الوهاب أبو العز سكرتيره فى « اثنا عشر عاما فى صحبة أمير الشعراء » ولا فى ذكريات الأمير شكيب أرسلان فى « أحمد شوقى أو صحبة أربعين عاما » . ولكننا نستطيع بدراسة مسرحياته وفنه فيها أن نستنتج تأثراته المختلفة .

والواقع أن شوقى لم يأخذ أصول الأدب المسرحى عن كاتب واحد، ولا عن مذهب بعينه ، بل جمع بين عدة اتجاهات غربية ، وأضاف إليها اتجاهات أخرى شرقية وعربية . وهو يميل بعقليته الشرقية وتراثه الثقافى فى

داخل المذهب الواحد ، إلى أديب دون آخر . فنراه مثلا يتأثر بالكلاسيكية الفرنسية ، ولكنه يميل إلى ناحية كورنى أكثر من ميله إلى ناحية راسين . ونراه يود أن يتخذ من المسرح « مدرسة لعزة النفس ونبل الأخلاق » ، على نحو ما فعل كورنى . وإذا كان قد تحدث عن الغرام والجنون به ، فإنه لم يصوره قط على نحو ما فعل راسين ، بل أخضعه فى الغالب لمبادئ الأخلاق وسطوة التقاليد بما فيها من عادات مرعية ومشاعر وطنيه أو قبليه . فكليوباتره تضحى بحبها فى سبيل وطنها ، وتضع مجده فوق « عبقرى جمالها » . وليلى تضحى بغرامهانزولا على التقاليد العربيه التى لا تبيح زواجها بمن شبب بها وفضح غرامه بها ، ونتيتاس تضحى بنفسها زوجة لقمبيز فداء لوطنها ، وإن كان هذا الاتجاه الأخلاقى لم يخل من اضطراب وشوائب وتناقض أحيانا فى مجموع مسرحياته ، إذ ترى عبلة مثلا لا تعبأ بتلك التقاليد ولا تؤثر على عنترة أحداً ، مع أن تلك التقاليد كانت أشد قوة فى حالة عنترة منها فى حالة قيس ليلى ، وذلك بحكم أن عنترة كان ابناً لزبيبة الأمة الزنجية ، بينما كان قيس عربياً خالصاً من بنى عامر . ولكن هذا التناقض لا ينحى عن مسرح شوقى طابعه الأخلاقى العام ، ولا يدخله فى تيار المسرح التصويرى النفسى الذى يتميز به راسين ، « مصور الشهوات البشرية » .

وتأثر شوقى بكورنى أكثر من تأثره براسين ، لا يمنع من أنه قد تأثر بالمذهب الكلاسيكى بوجه عام . ويمكن تلخيص أوجه التأثر بالمسائل الآتية :

١ - اختار شوقى لمآسيه موضوعات تاريخية سواء أكان هذا التاريخ حقيقاً أم أسطورياً ، وذلك على نحو ما فعل الكلاسيكيون الفرنسيون[١] . وإذا كان هؤلاء قد استقوا موضوعاتهم من تاريخ الإغريق والرومان القدماء ، فإن شوقى قد استقاها من تاريخ مصر وتاريخ العرب ، فالاتجاه واحد إذ عاد كل إلى أصوله التاريخية . وإذا كان الفرنسيون قد صبوا فى قوالب مسرحياتهم القديمة عقليتهم ومشاعرهم الإنسانية الحديثة باعتبارها إنسانية عامة ، تصح فى كافة العصور والأزمان حتى سمى أدبهم الكلاسيكى بالأدب الإنسانى على نحو مطلق ، واستبدلوا الآلهة وإرادتها وقضاءها بالدوافع الإنسانية المفطورة فى جبلة البشر - فإن شوقى كرجل مولع بالإتجاهات الأخلاقية والروحية قد غلب تلك الإتجاهات على الدوافع الإنسانية ، واتخذ من مشاغل قومه ومقتضيات بيئته محركات لمسرحياته ، وفسر التاريخ على ضوء تلك الاتجاهات ، ونظر إلى الماضى من الوجهة الأخلاقية . فكيلوباترة لا تغدر بأنطونيو لأنها أحست بأفول نجمه وشروق نجم أوكتافيو ، ورغبت فى إغواء هذا النجم الصاعد لانحلال خلقها وسيطرة شهوة المجد على نفسها ، بل لسياسة وطنية عميقة ، هى أن تترك قواد الرومان يفنى بعضهم بعضاً ، لتنفرد هى بعد ذلك بالسيطرة على الشرق والغرب معاً . ونيتيتاس لا تقبل الزواج من قمبيز فراراً من حبها

(١) علل كورنى ذلك بقوله : « إن الحوادث الروائية حتى التى تعتبر فى نظر العقل المجرد خارقة لا يلبث أن يألفها العقل ويستسيغها عندما نقدم إليه كحوادث تاريخية وقعت بالفعل » كما اضطر راسين إلى أن يدافع عن اختياره موضوع مسرحيته « باجازيه » أو بايزيد » ، من حياة تركيا المعاصرة له .

الفاشل لتاسو ، بعد أن انصرف عنها إلى نفريت ، بل لتفدى وطنها الذى كان قمبيز يهدد بغزوه والسيطرة عليه إذا لم يقبل فرعون مصر أن يزوجه من ابنته ، وهكذا فى كثير من المواطن الأخرى فى مسرحياته . ومن البين أن الاتجاهات النفسية عند الغربيين جاءت أكثر عمقاً وإيحاءاً من الاتجاهات الأخلاقية التى اصطنعها شوقى مهما يكن نبل نزعته .

٢ – اتخذ شوقى فى خمس من مسرحياته الشعر أداة للتعبير ، على نحو ما فعل الكلاسيكيون . ومن الغريب أن نراه يستخدم النثر فى إحدى مسرحياته مع أنها وثيقة الصلة بالشعر الأندلسى ، ومع أن المعتمد به عباد أحد أبطالها البارزين ، كان شاعراً ، على نحو ما كان عنترة ومجنون ليلى ، حتى لنراه يضمن مسرحيته بعض أشعار ذلك الشاعر الملك ، بينما يكتب شعراً الكوميديا الوحيدة التى ألفها وهى « الست هدى » التى تجرى حوادثها المعاصرة فى حى الحنفى بالسيدة زينب . والنثر بطبيعته أكثر ملاءمة للكوميديا وأقرب إلى الواقعية فى تصوير بيئة شعبية معاصرة ، بينما الشعر ألصق بمأساة تاريخية غنائية كمأساة المعتمد به عباد ، ومع ذلك نستطيع أن نغلب حكمنا فنقول بأن شوقى قد استند إلى الكلاسيكيين ، فى استخدام الشعر كأداة للأدب المسرحى وذلك لأن الرومانتيكيين مثلا ، وإن كانوا قد استخدموا الشعر أحياناً – كما فعل هيجو وفينى – فإنهم قد استخدموا أيضاً النثر على نحو ما فعل ألفريدى موسيه ، بحيث لا يمكن القول بأنهم كانوا يفضلون الشعر على النثر . بينما كان الكلاسيكيون يؤثرون الشعر فى أدبهم المسرحى .

٣ – من المعلوم أن الكلاسيكية تقسم الأدب المسرحى إلى تراجيديا وكوميديا أى مأساة وملهاة . وتختص المأساة بتصوير حياة الملوك والأمراء والأبطال ، على نحو ما كانت تفعل المسرحيات الأغريقية القديمة فى تصوير الآلهة وأنصاف الآلهة ، فضلا عن الملوك والأبطال . بينما تختص الكوميديا بتصوير حياة الشعب بل ودهمائه ، وكذلك فعل شوقى ، فمآسيه كلها تدور حول حياة الملوك والأمراء والأبطال ، مع أن الزمن كان قد سار بالأدب المسرحى شوطاً بعيداً ، فظهرت الدراما البرجوازية التى تتناول حياة الطبقة الوسطى التى نهضت بالثورة الفرنسية وازدادت أهميتها الاجتماعية بعد تلك الثورة العاتية . بل وظهرت الدراما الحديثة على يد إبسن وبرناردشو ، وتناولت تصوير حياة عامة الناس ومشكلاتهم الاجتماعية والإنسانية المختلفة . والظاهر أن شوقى كان أكثر اتصالا بالمسرح الكلاسيكى حيث تنفرد التراجيديا بتصوير حياة الملوك والأبطال ، بينما تنصرف الكوميديا إلى تصوير حياة عامة الشعب . ولعل فى تاريخ حياة شوقى ما عزز هذا الاتجاه فى نفسه ، فقد كان حريصاً دائماً على أن يكون شاعر الأمراء كما أصبح أمير الشعراء ، وذلك بالرغم من أن تصويره لحياة الشعب فى « الست هدى » ربما كان أكثر صدقاً ونجاحا من تصويره لحياة الملوك والأمراء .

٤ – ولقد زعم بعض النقاد أن شوقى قد تأثر بالكلاسيكية فى ناحية فنية دقيقة ، وهى إيثاره للوصف على المشاهدة فى بعض أحداث مسرحياته . فهو مثلا لا يحاول أن يعرض على المسرح حرب أنطونيو مع أوكتاف أو حرب على بك الكبير مع محمد أبى الذهب . ولكننا فى الحق لا

نستطيع أن نجزم بصحة هذا التأثر وذلك لأن شوقى ربما حمل نفسه هذا المحمل خوفاً من صعوبة إخراج مثل هذه المشاهد الواسعة على المسرح العربى . كما نلاحظ من جهة أخرى أن شوقى لم يحجم عن عرض كثير من المآسى العنيفة على المسرح على نحو ما فعل شكسبير والرومانتيكيون من بعده ، إن لم يكن قد بزهم جميعا أحيانا . فكم من الضحايا والانتحارات وكم من الموتى لم يحجم عن عرض مشاهد موتهم على خشبة المسرح أمام النظارة . فانطونيو لا ينتحر وحده بل يسبقه أوروس خادمه ، وكليوباتره لا تنتحر وحدها بل تصاحبها وصيفتاها . وإذا كانت هيلانة قد انقذت ، فإن شرميون قد ولت إلى العالم الآخر . وفى عنترة لا يجندل البطل الرجال بسيفه فحسب ، بل ويخرون أحيانا لمجرد سماع صيحته . وبوجه عام لا يحجم شوقى عن إراقة الدماء ونثر الأشلاء على خشبة المسرح . وبذلك لا يمكن القول بأنه قد قصد إلى تنحية مشاهد العنف عن مآسيه مؤثرا الوصف والرواية على نحو ما فعل الكلاسيكيون .

٥ – من المقرر فى المسرح الكلاسيكى أن تبنى المسرحية فى أساسها على أزمة تتصارع فيها قوى نفسية وأخلاقية متعارضة ، ومن البين أن شوقى قد بنى مآسيه فى جملتها على هذا الصراع ، وإن ظل أحياناً سطحياً وشلا لا يتعمق أغوار النفس البشرية ولا يشق الحجب عن خفايا العقل الباطن وعمل الغرائز وشهوات النفس ونزواتها الدفينة . فالصراع قائم فى كيلوباترة بين حبها ومجدها السياسى ، وفى ليلى بين غرامها وتقاليد قومها وفى عنترة بين القيمة الشخصية للفرد وتقاليد المجتمع ، وإن يكن هذا الصراع لا

يجرى فى الغالب بين نزعات النفس المختلفة ، بقدر ما يجرى بينها وبين التقاليد أو مبادئ الأخلاق .على أية حال ، يعتمد فى أساسه على الصراع لا على التصوير والتحليل كما تعتمد الدراما الحديثة .

* * *

ومع أن شوقى قد استمد كل هذه الأصول العامة من الكلاسيكية ، إلا أنه لم يتقيد بها فى كثير من الأصول الأخرى التى نذكر منها :

١ – من المعلوم أن الكلاسيكية قد تعصبت لما يسمونه « الوحدات الثلاث » ، أى وحدة الموضوع والزمان والمكان . بمعنى ألا تحتوى المسرحية إلا على موضوع واحد ، وأن تجرى أحداثها جميعا فى مكان واحد وفى زمن لا يتجاوز أربعا وعشرين ساعة . وبمراجعة مسرحيات شوقى نجد أنه لم يتقيد بهذه الوحدات ففى مصرع كليوباترة حب آخر بين هيلانة وصيفتها وحابى أحد أتباعها ، وفى على بك الكبير نجد إلى جوار غدر محمد بك أبى الذهب بسيده ، قصة ولع مراد بك بآمال ، ثم اكتشافه أخوته لها . ونحن لا نذم الخروج على المعنى الضيق لوحدة الموضوع ، فقد أثبت الأدب المسرحى الخالد أنه لا ضير من الخروج على شرط أن تكون الموضوعات الثانوية وثيقة الصلة بالموضوع الأصلى ، موضحة لبعض الجوانب النفسية أو الأخلاقية لأبطال المسرحية ، على نحو ما نجد عند شكسبير مثلا ، حيث تندمج الموضوعات الجانبية فى الموضوع الأصلى وتكشف عن جوانب فى الشخصيات لا يكشف عنها ذلك الموضوع الأصلى . وأما عن وحدتى الزمان والمكان ، فمن البين أن شوقى لم يخضع لهما . ففى مسرحية واحدة كعلى

بك الكبير تنتقل مشاهد الرواية من القاهرة إلى عكا إلى الصالحية . ومن البين أن مثل هذا الانتقال لا يمكن أن يتم فى أربع وعشرين ساعة . ونحن لا نرى ضيراً فى خروج شوقى على هاتين الوحدتين اللتين نسبهما الكلاسيكيون إلى أرسطو تعسفاً وبهتاناً ، وإنما يضير المؤلف المسرحى. تفكك مسرحياته بانعدام وحدة الموضوع وتوثق الارتباط بين أحداثة المختلفة إذا تعددت تلك الأحداث .

٢ – من المعلوم أيضاً أن الاتجاه الأصيل فى المسرح الكلاسيكى بل وفى غيره ، أن تنتهى التراجيديا بخاتمة محزنة ، كما تنتهى الكوميديا بخاتمة مضحكة أو سارة على الأقل . وإن تكن هذه القاعدة غير مطلقة ، ففى الكثير من كوميديات موليير تأتى الخاتمة محزنة على نحو ما نشاهد فى « عدو البشر » أو « دون جوان » ، وإن يكن من النادر أن لا تنتهى التراجيديا بمأساة . ومع ذلك لم يأخذ شوقى بهذه القاعدة العامة على نحو مطرد ، فإذا كانت كليوباترة تنتهى بعدة انتحارات ، كما تنتهى مجنون ليلى بموت البطلين قيس وليلى ، فإن عنترة تنتهى بزواجه من عبلة بل وزواج صخر من ناجية أيضاً . ونحن لا نلوم شوقى لعدم خضوعه لهذه القاعدة العامة ولكننا نلومه لبلبلة إحساس القارئ أو المشاهد ، بمحاولته دائماً تخفيف قوة الانفعالات التى تنتهى بها مآسيه ولا نستطيع أن ندرك حكمة لهذا الاتجاه الذى اتخذه . ففى مصرع كليوباتره مثلا كان من المفهوم ومن دواعى الأدب المسرحى القوى ، أن تنتهى تلك المأساة العاتية بانتحار البطلين . ولكن شوقى يأبى إلا أن يصحب تلك الخاتمة المؤثرة بخاتمة أخرى هى زواج هيلانة من حابى

وانطلاقهما إلى طيبة ليعيشا سعيدين فى الضيعة التى أوصت بها لهما الملكة المنتحرة . وفى أميرة الأندلس تختتم المأساة بانهيار دولة المعتمد بن عباد من أشبيلية وسجن الملك الشاعر وأسرته فى إفريقيا عند ملك المرابطين يوسف بن تاشفين ، ومع ذلك يأبى شوقى إلا أن ينعقد زواج بثينة ابنة هذا الملك العاثر بخطيبها حسون فى نفس ذلك السجن ، وهو بذلك يضعف من قوة أثر مآسية ، ويجردها من إثارة عاطفتى الخوف والشفقة التى ركز فيهما أرسطو وظيفة المسرح وجعلهما وسيلة تطهير النفوس .

٣ - والكلاسيكية جعلت من أصولها مبدأ فصل الأنواع ، بمعنى أن التراجيديا يجب أن تكون أحداثها مأساة متتابعة الحلقات لا يتخللها أى مشهد مضحك ولا أية فكاهة . كما أن الكوميديا يجب أن تكون مهزلة خالصة لا تجرى المأساة فى أى عرق من عروقها . ولكن الرومانسية سخرت من هذه القاعدة ، مستشهدة بمآسى شكسبير الخالدة التى لا تخلو من مناظر ساخرة ضاحكة ومن شخصيات هزلية رائعة . والظاهر أن شوقى لم يؤمن بما نادت به الكلاسيكية فى هذا السبيل . ففى الكثير من مآسيه نجد ألواناً من الفكاهة بل وشخصيات مضحكة مثل أنشو فى « مصرع كليوباترة » ومقلاص فى « أميرة الأندلس » بل وبشر فى مطلع « مجنون ليلى » . وقد كانت فلسفة شكسبير والرومانتيكين فى هذا الخلط تقوم على أن المسرح عرض للحياة ، وما دامت الحياة لا تتورع عن أن تجمع بين المضحك والمبكى فليس هناك ما يدعو المسرح إلى ذلك التورع ، والحجة

سليمة ، ولكن هناك فرق كبير بين مضحكات شكسبير مثلا ومضحكات شوقى . فالمهرج أوفولستاف عند شكسبير فيلسوف لاذع تقطر ابتساماته وسخريته أسى ، وتكشف عن أعمق الجوانب فى مآسيه ، أما عند شوقى ففكاهته لفظية سطحية ، وإن كان من الحق أن نعترف بأن مقلاص فى « أميرة الأندلس » يرتفع أحيانا إلى مستوى رفيع من الحكمة الإنسانية المرة يقذف بها فى صراحة دامية . وأكبر الظن أن شوقى لم يمد فى مآسيه هذه الخيوط الضاحكة إلا مجاراة للروح المصرية المولعة بالنكتة اللفظية والمرح الخفيف .

٤ – إنه إن تكن الكلاسيكية قد قامت على محاكاة المسرح الإغريقى والرومانى القديمين إلا أنها حققت للفن المسرحى استقلاله ومقوماته الذاتية ، فقد كان المسرح القديم يجمع بين الحوار والغناء والرقص والموسيقى بل والنحت والتصوير ، فجاء الكلاسيكيون وقالوا بضرورة فصل الفن التمثيلى عن غيره من الفنون ، لينهض بذاته وبمقوماته الخاصة . فحذفوا الجوقة بغنائها وموسيقاها ورقصها ، كما حذفوا الفنون الأخرى ، حتى يتركز انتباه المشاهدين على حركة الشخصيات والحوار ومتابعة تيار العقل والإحساس الذى يجرى فى المسرحية . ولكن شوقى الشاعر الغنائى لم يستطيع أن يجارى المسرح الغربى فى هذا الاتجاه ، وذلك لأن المصريين بل والعرب بوجه عام ، شعب طروب بفطرته محب للغناء . وكان شوقى طموحاً إلى إرضاء جمهوره ، وقد لمس بخبرته إلى أى حد بلغ نجاح المسرح الغنائى فى مصر عند سلامة حجازى وأولاد عكاشة وسيد درويش ، كما

أن تراث العرب الشعرى كله لم يكن غنائيا بخصائصه الفنيه فحسب ، بل كان يتغنى به فعلا على ضروب وأنغام الموسيقى المختلفة . ولم يكن هذا الغناء الموسيقى قاصراً على قصائد أو مقطوعات بعينها ، بل الظاهر أنه كان يتناول جميع الشعر العربى على اختلاف أوزانه وموضوعاته . وفى كتاب الأغانى – موسوعة الشعر الكبرى – أوضح دليل ، كما سبق القول ، على هذه الحقيقة . حيث يذكر المؤلف النغم الخاص بكل قصيدة يوردها وضربها . ولم يكن شوقى يستطيع التحلل من طبيعته الغنائية أو من تراث قومه ، أو يهمل عاملا قوياً فى نجاح مسرحياته أو يغضى عن مزاج ذويه . وياليت شوقى قد أتيح له من الموسيقيين من يستطيعون تلحين مسرحياته الشعرية تلحيناً كاملا على نحو ما فعل ماسنيه الموسيقى الكبير ، عندما لحن فى سنة ١٩١٩ مأساة غنائية عن كليوباترة . وفى الأجزاء التى لحنها وغناها محمد عبد الوهاب من كليوباترة ومجنون ليلى ، والنجاح العظيم الذى لاقته تلك الأجزاء – ما يقطع بأن بعض مسرحيات شوقى مثل مصرع كليوباترة ومجنون ليلى وعنترة ، لو أنها لحنت كاملة ومثلت كأوبرا لنجحت أكبر النجاح ، وأصبحت غذاء فنياً رائعاً يعوض ما ينتقده فيها النقاد القساة من حقائق نفسية أو تاريخية أو وطنية . ونحن لا نلوم شوقى لتضمين مسرحياته بعض المقطوعات الغنائية ، وكنا نود أن لو مثلت كما قلنا بعض تلك المسرحيات كأوبرا ، وعندئذ كان لابد أن يختفى مالاحظه بعض النقاد أو معظمهم من أن هذه المقطوعات الغنائية قد جاءت أحياناً دخيلة على بناء

المسرحية ، معوقة لسير أحداثها وتطورها نحو خاتمتها ، غير مجدية فى سير الأحداث أو الكشف عن الحقائق النفسية للشخصيات .

* * *

وهكذا يتضح كيف أن شوقى لم يتقيد بتيار خاص ولا بمذهب معين ، بل جمع بين الشرق والغرب وبين مذاهب الأدب المختلفة ، والظاهر أنه لم يتعمق دراسة فلسفة الأدب ولم يكون لنفسه حصيلة نظرية من تلك الفلسفة . وإنما يستهدى ذوقه الخاص وتفكيره القريب المنال . والواقع أن الفلسفات الأدبية والمذاهب لا ترتجل ولا تصطنع ، وإنما تولدها تيارات فكرية وعاطفية خاصة ، أو حالات نفسية واجتماعية بعينها . وكان شوقى رائداً فى مجال المسرح الشعرى ولم يكن فى الميدان غيره حتى تتشعب المذاهب وتتنوع الفلسفات . ولا ينبغى أن نأخذ بالأصول التى سار عليها هذا المذهب أو ذاك فى الأدب الغربى ، فالكثير من تلك الأصول نسبى لم يتحرج الغربيون من الخروج عليها حتى ولو كانت مما نظنه بديهيا ، مثل ضرورة انتهاء المسرحية إلى خاتمة ما . فالمذهب الحديث المسمى بالسريالزم أو ما فوق الواقع ، صدرت عنه عدة مسرحيات تصور جوانب من المعركة التى تدور عليها المسرحية ، ولكنها لاتخبرنا عمن كان له النصرفى طرفى المعركة . وإنما تترك للقارئ أو المشاهد استنتاج ذلك أو تخيله حسبما يشاء ، وربما قصدت إلى ترك الباب مفتوحا ليستمر القارئ أو المشاهد فى التفكير والحدس والموازنة وإعمال الخيال . ومع ذلك لاقت بعض تلك المسرحيات

الجيدة نجاحا عظيما من حيث أنها تشق الحجب عن عالم العقل الباطن العميق ، وتتركنا نغوص فى حناياه ونكتشف الدور الخطير الذى يلعبه من خلف الستار فى حياتنا الواعية .

ومع ذلك فما لاريب فيه أن هناك أصولا عامة كلية لا يستطيع الأدب المسرحى أن يفلت منها ، وعلى ضوئها يكتب لهذا الأدب الخلود أو الفناء والنجاح أو الفشل .

فالأدب المسرحى ككل فن ، يتناول مادة أولية يصوغها بأسلوب خاص . وعلى جودة تلك المادة وبراعة هذا الأسلوب تتوقف قيمة ذلك الأدب . ولننظر الآن فى هذين العنصرين .

شوقى والمادة الأولية

لقد استقى شوقى مادته الأولية كغيره من الأدباء إما من التاريخ وإما من الحياة المعاصرة . ولكن التاريخ كان معينه الأول إذ استمد منه مآسيه الستة بينما لم يستمد من الحياة غير الملهاة الوحيدة التى كتبها وهى « الست هدى » .

فأما التاريخ الذى اختاره شوقى فقد كان إما تاريخ مصر وإما تاريخ العرب . وبالرغم من النزعة الوطنية المسيطرة على روحه الأدبية فإننا نلاحظ أنه قد اختار لمآسيه فترات ضعف وانحلال وهزيمة فى تاريخ مصر أو تاريخ العرب « فمصرع كليوباتره » تصور فترة انتهاء استقلال مصر ووقوعها تحت سيطرة الرومان . « وقمبيز » تصور سقوطها فى يد الفرس . « وعلى بك الكبير» تصور الانحلال الأخلاقى وتؤجج الشهوات بين المماليك خلال الحكم العثمانى الفاسد . « وأميرة الأندلس » تصور انهيار حكم الطوائف فى أسبانيا . وأما « مجنون ليلى » و « عنترة » فقد اختارهما الشاعر لشهرتهما الشعبية ولجريان حوادثهما حول شاعرين كبيرين يلائمان مزاجه كشاعر غنائى .

ولقد تساءل بعض النقاد لماذا اختار شوقى فترات الانحلال فى تاريخ مصر والعرب ، مع أن هدفه كان تمجيد مصر والعرب ، حتى اتهمه

الأستاذ عباس العقاد فى نقده لرواية « قمبيز » بأنه قد اغتاب الشعوب. ولكن هذا النقد فى الحقيقة مردود ، وذلك لأن الكوارث هى التى تظهر معدن الناس ، وكان شوقى يهدف إلى أن يظهر البطولة وسط تلك الكوارث . والفكرة فى أساسها راجحة الصحة ولا تثريب عليه فى اختيار تلك الفترات كمادة أولية لمآسيه ، وإنما يجوز البحث فى كيفية استخدامه لتلك المادة الأولية وهل نجح فى الوصول إلى هدفه أم لا ؟ وهنا يأتى مجال دراسة إلمام شوقى بالتاريخ وطريقة استخدامه له .

ولقد قارن النقاد بين التاريخ ومآسى شوقى ، وأحيانا نراهم يأخذون عليه استعباد التاريخ له على نحو ما فعل فى « مجنون ليلى » . إذ أخذوا يلتقطون من كتاب الأغانى القصص والنوادر التى رويت عن قيس ابن الملوح ، ويضعونها إلى جوار أشعار شوقى زاعمين أنه لم يكن له من فضل غير صياغة تلك الأخبار شعراً . ويعززون نقدهم هذا بأن كل تلك الأخبار لم يروها صاحب الأغانى على أنها تاريخ محقق ، بل روايات شعبية كان الناس يتناقلونها فى جزيرة العرب ، وبخاصة فى قبيلة بنى عامر . ولم يكن هناك ما يدعو شوقى إلى التقيد بهذه الروايات التى رأى نقاده أنها لا تخلو من سخف أحيانا ومن إحالة أحيانا أخرى مثل احتراق ردائه وهولاه عن نفسه فى حديث له مع ليلى ، حتى مست النار لحمه الحى . ومثل قصة الشاة التى أبى أن يطعمها لأن خادمته كانت قد نزعت منها القلب ، وذلك فضلا عن كثرة إغمائه وإفاقته وقد كان شوقى يستطيع أن يكتفى بهيكل القصة وأن يبتكر أعراض الغرام المبرح جسمية كانت أو نفسية ، على نحو

يشبع الثقافة العصرية والتفكير النفسى الحديث ، بدلا من تلك التفاصيل السقيمة ، على نحو ما فعل شكسبير مثلا فى قصة « روميو وجوليت » التى تغلغلت فى أعماق عاطفة الحب وعملها الدفين المدمر فى النفس البشرية ، بل وفى أعضاء الإنسان الحسية . وهذا النقد وإن تكن له وجاهته وبخاصة إذا ذكرنا أن شوقى عند حديثه عن « قيس بن الملوح » ، لم يكن يعمل فى مجال التاريخ الصحيح ، بل فى مجال الأسطورة ، وكانت الحرية أمامه مطلقة – نقول إنه وإن يكن لهذا النقد وجاهته إلا أن الطابع الغنائى لهذه المسرحية كفيل بأن يشفع لالتقاطه تلك الروايات الشعبية الساذجة . ولو أن هذه المسرحية مثلت كأوبرا أو صحبتها الموسيقى والغناء لكان ما تخيره شوقى أدعى إلى النجاح من التحليلات النفسية والعضوية العميقة التى تطلبها النقاد ، والمسرح الغنائى يزداد تحليقاً ومداعبة للخيال وإثارة للأحاسيس الجمالية كلما كان أكثر سذاجة وكانت صوره أكثر انطلاقا .

وفى أحيان أخرى نرى النقاد يأخذون على شوقى أنه لم يدرس التاريخ دراسة استقصاء ، ولذلك لم يستخدم كل ما كان هذا التاريخ يستطيع أن يمده به ، وذلك على نحو ما فعل الأستاذ عباس محمود العقاد فى كتيبه الصغير « رواية قمبيز فى الميزان » ، إذ أخذ ينقب عند هيرودوت وغيره من المؤرخين ، فعلم أن المشرع اللاتينى الشهير سولون وأن قارون ملك ليديا الذى يضرب بثرائه المثل – كانا فى مصر أثناء حملة قمبيز عليها . فأخذ يلوم شوقى لأنه لم يدخل هاتين الشخصيتين فى مسرحيته ، ليتحدث الأول عن أصول الحكم والتشريع ويتحدث الثانى عن المال ومباهجه ونكباته . ومن

البين أن هذا النقد نقد تعسفى ، وذلك لأننا بفرض صحة ما ذكره الناقد لا ندرى كيف كان يريد أن يقحم شوقى هاتين الشخصيتين التاريخيتين فى مسرحيته ، دون أن يكون لهما مكان فى أحداث المسرحية ولا دور فى مجراها ، وعلى العكس من ذلك نرى أن هذا الناقد أصاب قلب الحقيقة عندما أخذ على شوقى إهماله لبعض الحقائق التاريخية التى كان يستطيع استخدامها لإيضاح الحقائق النفسية لأبطال مسرحيته ، وبخاصة قمبيز ، الذى ينبئنا شوقى أنه قد أصيب بالجنون دون أن يفسر لنا سبب هذا الجنون ، مع أن التاريخ يتحدث عن نكبات بالغة لقيها قمبيز وجنوده فى صحراء ليبيا وفى بلاد النوبة . بل لم يقف شوقى عند هذا الإهمال فحسب ، إذنراه يقلب حقيقة تاريخية كان الفن المسرحى الصحيح يقتضيه على العكس أن يتمسك بها بل ويبالغ فيها ، وذلك عندما زعم أن قمبيز كان يعاف الخمر لكى يحتفظ بالصحو فى القتال ، مع أن الثابت تاريخياً أن قمبيز كان يدمن الخمر وربما كان ذلك سبباً من أسباب جنونه .

وبالرغم من صحة بعض الملاحظات الجزئية التى أخذها النقاد على شوقى من حيث طريقة استخدامه للتاريخ ، فإننا نستطيع أن نقرر أنه لم يخرج عن الحدود العامة التى يلتزمها الأدباء عندما يستقون مادتهم من التاريخ فهو لم يمتهن شيئا من حوادثه الكبرى أو من حقائقه العامة فلم يزعم مثلا أن أنطونيو قد هزم أوكتافيوس أو أن كليوباترة قد أنقذت مصر من براثن الرومان . ولا أن المعتمد بن عباد قد أنقذ ملكه فى أشبيليه . وإنما تصرف شوقى فى حدود كليات التاريخ فاحترم الوقائع الكبرى وإن يكن قد

غير من دوافعها النفسية والأخلاقية وفقاً لنزعات مسيطرة على نفسه . وفى مجال التاريخ الأسطورى عن قيس بن الملوح وعنترة انتقى من أحداثه ما يلائم منحاه الأدبى . ولذلك ربما يكون النقد أكثر صحة عندما يتناول هدف شوقى فى معالجة التاريخ ، واستقامة ذلك الهدف أو تناقضه ، ومبلغ سمو هذا الهدف ومقدار جدواه .

وبمراجعة النظرات التحليلية التى ذيلت بها مسرحياته وكتبت بإيحائه وتحت إشرافه ، على نحو ما ذكر ابنه الأستاذ حسين شوقى فى كتابه « أبى شوقى » ، إذ قص كيف أن والده طلب إلى الأستاذ عبد الرحمن الجديلى أن يكتب « النظرات التحليلية » الخاصة بمسرحية قمبيز – نقول بمراجعة تلك النظرات يتضح أن شوقى كان يهدف إلى تمجيد الوطنية المصرية والنبل العربى . ولكن هل وصل شوقى حقا إلى هذا الهدف وهل ما وصل إليه يعوض ما فقدناه من تعمق التحليل النفسى وصدق تصوير الشخصيات وخصائصها الإنسانية الدفينة ؟

لقد زعم كاتب النظرات التحليلية لكليوباترة ، أن المؤلف أراد أن يرد إلى مصر إعتبارها وأن يشيد بمجدها وصدق وطنيتها ، ولكن الإشادة بمصر وبمجد مصر كانت تفهم وتتحقق لو أن المؤلف أظهر إخلاص الشعب المصرى وغيرته على وطنه وتفانيه فى سبيله ، لا دهاء ملكة مصر وطموحها الذى لا يتورع عن أية وسيلة مهما انحطت . ومنذ مطلع المسرحية نسمع من يصف الشعب المصرى بأنه شعب أبله يصفق « لمن شرب الطلا فى تاجهم وأحال عرشهمو فراش غرام » . كما يصفه بأنه « ببغاء عقله فى أذنيه » ،

وتمر تلك الأوصاف دون أن تلقى رداً من أى مواطن مصرى . والظاهر أن شوقى شاعر الأمراء لم يكن يحرص إلا على الدفاع عن صاحبة العرش ، فكليوباترة فى مسرحيته لا تخون أنطونيو ولا تتخلى عنه فى المعركة لغدر منها ، وإنما لسياسة عليا هى أن تترك قواد الرومان يفنى بعضهم بعضاً ليخلولها بعد ذلك الجو وتستطيع أن تسيطر على العالم وأن تجعل من الإسكندرية عاصمته الكبرى . وهى تضحى فى سبيل مصر بعبقرى جمالها ، وذلك مع أن كليوباترة كانت ملكة أجنبية دخيلة على مصر ، وكانت خاتمة أسرة شريرة كم ذبح فيها الإخوة إخوتهم وأقرب الناس إليهم رحماً ، طمعاً فى الحكم ومغانمه . ولكنه من الإنصاف أن نقر لشوقى بغنائه الرائع بمجد مصر وخلودها واتخاذ ثراها مقبرة لغزاتها .

ومن المفهوم أن شوقى كان يهدف فى مسرحيتيه « مجنون ليلى » و « عنترة » إلى التغنى بنبل العرب وسمو أخلاقهم ، حتى لتراه يأتى فى مجنون ليلى بما لا يكاد يصدقه العقل لا ستعصائه على الطبيعة البشرية . فليلى مثلا لا ترغم على عدم الزواج من قيس رغم غرامها به ، وإنما يترك لها الخيار فتختار الزواج من ورد الثقفى نزولا على تقاليد العرب النبيلة ، التى كانت تعيب تزوج الفتاة ممن شبب بها وفضح حبه لها . وزوجها ورد لا يقربها بعد الزواج بل يتركها بكراً ولا يجد غضاضة فى أن يتركها تخلو بقيس عندما قدم إلى خبائه . ومع ذلك ففى مسرحية « عنترة » نرى عبلة وهى بنت سيد قومها لا تفضل أحداً على عنترة ، وعندما يحتكم إليها لا تتردد فى أن تؤثره على صخر ، وذلك مع أن عنترة لم يكن أقل تشبيباً بها من قيس بليلى ، كما

أنه كان ابناً لزبيبة الأمة الحبشية . ولم يرفض أبوها مالك زواجها من عنترة فحسب ، بل استعدى عليه منافسيه وجعل رأسه مهرها ، بخلاف والد ليلى الذى رفض بإصرار أن يمس أحد قيساً باعتباره ابناً للقبيلة يجرى فى عروقه دماؤها . ولسنا ندرى سبباً لهذا التناقض الذى لم يفسره لنا المؤلف ، اللهم إلا أن تكون بطولة عنترة وسحرها الخارق قد أحدثت فى نفس عبلة ما لم يحدثه قيس فى نفس ليلى ، وما لم تكن أصالة دم قيس قد أحدثت فى المهدى والد ليلى ، ما لم تستطع أن تحدثه بطولة العبد عنترة فى نفس مالك العبسى .

وعلى أية حال ، فالملاحظ أن شوقى قد عالج أحداث التاريخ وأساطيره من الناحية الأخلاقية ، وتخير من الأحداث والوقائع ما يتمشى مع وجهة النظر التى اختارها . حتى لنراه يهمل التاريخ الواقعى كله أحياناً ، مفضلا أسطورة شعبية توائى وجهة نظره الأخلاقية . فبالرغم من أن غزو الفرس لمصر قد كانت له أسباب حربية واقتصادية ودولية يطنب فى إيضاحها المؤرخون ، إلا أن شوقى لم يقف عند أى من هذه الأسباب ، مفضلا أسطورة شعبية رواها هيرودوت عن رغبة قمبيز فى الزواج من بنت فرعون ، ورفض تلك الفتاة الزواج منه ، ثم تطوع « نتيتاس » بنت الفرعون السابق المقتول بالزواج من الشاه إنقاذاً لوطنها ، ثم اكتشاف قمبيز لهذه الخديعة وغضبه وغزوه لمصر . وكل ذلك لكى يظهر بطولة الفتاة المصرية وتضحيتها بنفسها فى سبيل الوطن . ولكنه بالرغم من ذلك لم يستطع أن ينقى هذا الدرس الأخلاقى من كل شائبة . فإلى جانب الروح

الفدائية الرائعة التى تتحلى بها نتيتاس ، تقوم أثرة (نفريت) بنت فرعون الحاكم ، بل إن روح التضحية عند (نتيتاس نفسها لم يصورها الشاعر خالصة نقية ، إذ نراه يشير عند مطلع المسرحية إلى حب عاثر اكتوت بناره ، إذ لاحظت انصراف (تاسو) حارس فرعون عنها بعد أن انتقل الملك من أبيها إلى فرعون الجديد . وتلك كانت كارثة أضيفت إلى كارثة قتل أبيها ، فامتلأت نفسها يأسا وهانت عليها التضحية ، مما يضعف من قيمتها الأخلاقية ، ولكن شوقى مع ذلك غلب فى مسرحيته الاتجاه الأخلاقى فاقتصر على مجرد التلميح إلى رزئها فى الحب بعد رزئها فى أبيها . وبالرغم من تعقد الموقف وتنوع العوامل النفسية التى كانت تحتشد بها نفسية (نتيتاس) ، مما كان يستطيع معه المؤلف أن يعقد الموقف ويوسع من مجال الكشف النفسى وسبر الأعماق ، على نحو ما يفعل كاتب كبير كشكبير مثلا ، نراه يبسط الموضوع فلا ينمى العناصر النفسية الدفينة ولا يوضح عملها مكتفيا بالتلميحات العابرة لكى يوفر جهده على إظهار دافعها الأخلاقى ونبلها الوطنى . وبذلك أفقر الشخصية لا لشئ إلا لكى يدفعها فى الطريق الذى رسمه لها ، والهدف الذى اختاره ، حتى أصبحت مجرد هيكل مسلوب الأعصاب فاقد الحياة ، وكأنها مجرد رمز للوطنية والفداء ، وكل ذلك لأنه مؤلف أخلاقى أو أراد أن يكون كذلك .

وباستطاعتنا أن نستقصى نفس الإتجاه الأخلاقى وتأثيره على المؤلف فى مآسيه الأخرى . ففيها جميعاً نلاحظ فى سهولة أنه حينما يكون هناك مجال واسع لصراع نفسى عنيف ، بين هوى النفس والواجب الأخلاقى أو

الوطنى ، لا يتعمق المؤلف فى تصوير هذا الصراع بل يغلب – فى سهولة – الدافع الأخلاقى على عواطف النفس وشهواتها ، دون أن يصور المشقات التى تعانيها شخصياته فى هذا الصراع ، ولا المعارك التى كان من المنتظر أن تدور فى حناياها . وبذلك تبدو انتصارات تلك الشخصيات سهلة رخيصة لا تنفعل لها النفس ولا تهتز ، حتى الانتصارات الأخلاقية لا تستند إلى أصول عريقة فى الضمير الإنسانى بل فى الغالب إلى آداب مواضعة اجتماعية ، مستمدة من الجماعة لا من أعماق النفس البشرية . ولذلك لا يمكن القول بأن للمؤلف فلسفة أخلاقية بذاتها ، على نحو ما استخلص النقاد فلسفة من هذا النوع عند « كورنى » مستندة إلى مبادئ « ديكارت » ، إذ أرجعوا بطولة شخصيات « كورنى » إلى روح الفلسفة الديكارتية المستندة إلى اليقين ، بعد تنحية كل عوامل الشك ، والتمسك باليقين الأخلاقى عن بينة وتفكير عقلى سليم .

* * *

وإلى جانب التاريخ الواقعى أو الأسطورى ، حاول شوقى فى الكوميديا الوحيدة التى كتبها أن يتخذ الحياة منبعا لمادته الأولية . ولقد تساءل النقاد كيف يستطيع شوقى أن يصور حياة الشعب مع أنه لم يكن يعيش تلك الحياة ، ولم يختلط بعامة الشعب ، وهو الارستقراطى المدلل الذى كان يخالط الملوك والأمراء وعلية القوم ، ويعيش فى كرمة ابن هانئ ، لا حى الحنفى حيث كانت تعيش « الست هدى » وأمثالها من الطبقة الوسطى أو الدهماء . ولكن هذا النقد مردود لأن أحداً لا يستطيع

أن يقرر أن جميع المؤلفين قد عاشوا حياة عشرات أو مئات الشخصيات التى صوروها فى قصصهم أو مسرحياتهم وإلا لكان حتما على شكسبير وموليير وإبسن وشو ، أن يعيشوا عيشة اللصوص والمجرمين والأفاقين وقطاع الطرق وحثالة المجتمع الذين صوروا حياتهم أدق تصوير . وإلا كان مثلهم ذلك المصور الأغريقى القديم الذى أراد أن يصور الألم البشرى فى ملامح الإنسان فاشترى عبداً وأخذ يكويه بالنار لكى يلتقط على لوحته الزيتية تعبيرات الألم الفعلى التى ترتسم على وجهه . وما أفقره خيالا ذلك الذى يحتاج إلى توليد الألم فعلا لكى يصور تعبيراته ! ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نقول إن شوقى قد عاش بمعزل تام عن حياة الناس ، وذلك فضلا عن وجود خصائص بشرية عامة مشتركة بين البشر مهما اختلفت طبقاتهم الإجتماعية. والمؤلف فى وصفه للحياة لا يستقى مادته كلها من ملاحظته أو تجاربه المباشرة ، بل يستمد أيضاً الكثير من قراءاته . والخيال الخصب قادر على أن يبنى البناء الشامخ فوق ملاحظة جزئية توحى إليه بجذورها وفروعها وتشعبها فى شتى الاتجاهات . وهذا هو ما فعله شوقى فى ملهاة « الست هدى » التى يصور فيها هى الأخرى داء أخلاقيا متفشيا وهو الطمع فى ثروة الزوجة ، وتهافت الرجال على المرأة طمعا فى مالها ، ثم خيبة ذلك الأمل إذ يموت الأزواج تباعا قبل الست هدى ، حتى إذا ماتت هى قبل الزوج الأخير اكتشف ذلك الزوج لسوء حظه أنها كانت قد أوصت قبل أن تموت بكل مالها لبعض معارفها ولبعض جهات البر ، فأسقط فى يده وتنكر له من كان قد أخذ يتملقه باعتبار أنه قد أصاب الثراء . وصور شوقى

كل أولئك الأزواج المتعاقبين تصويراً سريعاً ولكنه حي ، وإن يكن هذا التصوير قد جاء عن طريق السرد والرواية على لسان « الست هدى » لإحدى جاراتها ، فبدا مفتعلا لسوء الحظ . والواقع أن الموضوع يستعصى بطبيعته على المسرح ، ولو أن المؤلف حاول أن يعرض عرضا فعليا كل هذه السلسلة من الأزواج ، لنراهم أحياء يتحركون ويتحاورون ويعيشون على خشبة المسرح ، لطال به الأمر وتسرب إلى النفوس الملل ، ولأصبحت المسرحية استعراضا مفككا ، وإنما احتال المؤلف فعرض بالوصف السريع تلك السلسلة لكى يمهد لمهزلة الزوج الأخير التى تشغل الجانب الأكبر من المسرحية .

والفكرة التى بنى عليها المؤلف مسرحيته ليست فى الواقع ملهاة ، وإنما هى مأساة أخلاقية لا تختص بها طبقة اجتماعية بذاتها ، ولا هى وقف على عامة الشعب ، بل يتردى فيها الكثير من علية القوم الذين كان شوقى يخالطهم . فهى مرض إنسانى عام صوره شوقى تصويراً ناجحا يضحكنا ويحزننا فى نفس الوقت ، ويثير فى النفس الكثير من التأملات الأخلاقية والإنسانية .

وليس من شك فى أن هذا الموضوع قد كان أكثر مواتاة لإتجاه شوقى الأخلاقى بحيث يمكن القول أنه لوامتدت به الحياة واستمر فى تصوير واقعنا الإجتماعى والأخلاقى ونقده على هذا النحو ، لأصاب من النجاح

أكثر مما أصاب فى مآسيه التاريخية ، ولخلف لنا أدباً مسرحيا رفيعاً فى مجال الكوميديا . وإن يكن من الراجح أن النثر أكثر صلاحية للكوميديا من الشعر ، بل وربما كان النثر العامى أكثر ملاءمة من النثر الفصيح ، حتى يأتى أقرب إلى الطبيعة وألصق بحياة الشعب التى يصورها .

شوقى والفن المسرحى

ليس من شك فى أن عنصر الدراما أى الحركة يعتبر العمود الفقرى فى الفن المسرحى ، وكلمة دراما اليونانية أصل معناها الاشتقاقى هو الحركة . ومنذ القدم استعرض أرسطوفى كتاب الشعر عند حديثه عن التراجيديا الوسائل التى يولد بها المؤلفون المسرحيون هذه الحركة . فتحدث عن المفاجئات المسرحية المختلفة وطرق قيادة الأحداث إلى نتائجها النفسية والأخلاقية . ومن المعروف أن المسرح الذى نشأ نشأة دينية عند اليونان القدماء ، كان يعتمد أساسيا على الصراع بين البشر (والأنانكيه) أى الضرورة الكونية ، التى كانت تختلط عندهم أحيانا بالقضاء والقدر ، بالرغم من أنهم كانوا يخضعون الآلهة ذاتها لتلك الضرورة ، كما كانوا يجرون ذلك الصراع أيضاً بين الآلهة والبشر ، ولكنه لما كانت آلهتم تتصف بجميع صفات الإنسان بما فيها من مواضع ضعف وقوة ، وكانت تستشعر جميع المشاعر البشرية بما فيها من قبح وجمال — فإن هذا الصراع كان يتخذ طابعا إنسانيا بحتا . فالآلهة ترضى وتغضب وتحب وتكره ، وترتكب الآثام وتخطف النساء وتغار من البشر وتفكر كما يفكرون حتى ليمكن القول بأن عنصر الدراما عندهم كان يقوم على أنواع الصراع البشرى المختلفة أى الداخلية والخارجية ، ولذلك عندما نشأ الأدب الكلاسيكى بعد عصر النهضة اعتمد هو الآخر على عنصر الصراع فى توليد الدراما . والظاهر أن شوقى قد تأثر بهذا المذهب الكلاسيكى ، فاعتمد فى الكثير من مسرحياته على الصراع الذى يجرى بداخل النفس البشرية أو خارجها ، على نحو ما

نلاحظ فى مصرع كليوباترة أو مجنون ليلى أو عنترة . ولكنه للأسف لم يستطع أن يتعمق ذلك الصراع على نحو يثير الإنفعالات القوية أو التفكير ، فى نفس القارئ أو المشاهد وكان ذلك لسببين :

أولهما أن شوقى قد أجرى الصراع بين العوامل النفسية والعوامل الأخلاقية . وقد لا يكون هذا الاختيار فى مبدئه سبباً لضعف تأثير مسرحياته ، فقد اعتمد كورنى من قبله على نفس الصراع بين المشاعر والأخلاق وعلى الأخص بين الحب والواجب ، ومع ذلك بلغ من التأثير والقوة مبلغا رائعا فى « هوراس » و « سينا » وغيرها من مآسيه . ولكن كورنى لم يسلك مسلك شوقى فى تخير المبادئ الأخلاقية التى يدخلها فى صراع مع العواطف البشرية ، فالأخلاق التى يستند إليها كورنى ترجع فى جوهرها إلى ما يسميه علماء الأخلاق « أدب الرياضة والاستصلاح » ، أى أدب رياضة النفس على الخير والحق والجمال واستصلاحها على أساس قيادة الضمير والاستماع لصوته الإلهى . وأما شوقى فإن مبادئ الأخلاق عنده تستند إلى ما يسمى ب « أدب المواضعة والاصطلاح » ، أى ما تواضع عليه المجتمع من عادات وتقاليد لا تغوص جذورها فى الضمير الفردى ، ولا تلقى جزاءها من وخزات ذلك الضمير ، بل تستند إلى رأى الجماعة فى الفرد وحكمهم عليه . وجزاؤها يصدر عن رأى الجماعة أو القبيلة ومدى سيطرته على الفرد ، وبذلك لم تصبح مبادىء الأخلاق عنده شيئاً مستقراً فى أعماق النفس البشرية ، حيث تستقر أيضاً المشاعر والعواطف والشهوات ، بحيث يمكن أن يجرى الصراع العنيف الذى يمزق النفس البشرية ، ويثير تفكير ومشاعر القارئ أو المشاهد حتى تلهث أنفاسه ويرتفع انفعاله ، وهذا واضح فى مأساة المجنون مثلا ، حيث لا يجرى

الصراع فى نفس ليلى بين الحب والواجب بل بين الحب وتقاليد العرب ، فهى لا ترفض الزواج من قيس لأن ضميرها يأبى هذا الزواج بل لأن العرب تستنكر زواج الفتاة بمن شبب بها وفضح حبه لها ، وفى عنترة نرى ألوانا من نفس النوع الذى يستند غالباً إلى تقاليد وأوضاع المجتمع لا إلى الضمير الفردى ومبادئ الأخلاق الشخصية .

والسبب الثانى ، هو أن شوقى لم يعمق حتى ذلك الصراع الذى أجراه بين المشاعر الإنسانية والأخلاق الاجتماعية . ولذلك لا نجد فى مسرحياته صراعا حقا عنيفا بل انتصارات سهلة يسيرة لمبادىء تلك الأخلاق على المشاعر الإنسانية . فنحن لا نلمح فى مجنون ليلى آثارا قوية لذلك الصراع ، ولا تمزقا داخليا عنيفا يهز مشاعرنا ، وعلى العكس من ذلك يمر هذا الصراع مروراً هينا ، فوالد ليلى يفوض لها الأمر ويترك لها الخيار ، فتفضل فى يسر وسهولة ورداً الثقفى على قيس ، دون أن نحس بأن أن هذا التفضيل قد كلفها عسيراً أو أثار فى نفسها شجونا . وإذا كان شوقى لم يشأ أن ينطق ليلى أمام أبيها أو أهل قبيلتها بما يفصح عن هذا الصراع ، فقد كانت لديه وسائل مسرحية معروفة يستطيع بها أن يصور لنا هذا الصراع المؤثر بواسطة ما يسمونه بـ « الائتمان » أو بواسطة « المناجاة » . والائتمان هو أن يحملها على الإفضاء بمكنون سرها إلى صديقة أو أمة تابعة تثق فيها ، والمناجاة تكون بواسطة المنولوج الفردى الذى تخلو فيه إلى نفسها تنفض مكنونها وتظهرنا على جراحها الخفية وآلامها أو آمالها الدفينة ، ولكنه لم يفعل . بل إننا لنلاحظ أنه يضعف أحيانا جلال وروعة ذلك الانتصار الأخلاقى السهل بإشارات عابرة لا ندرى لماذا أقحمها مع أنه لم يستغلها

فى سياق المأساة ولا فى تصوير الشخصيات تصويراً ، كاملا أو فى تزكية الأثر الذى تحدثه مسرحيته . وذلك على نحو ما نلاحظ فى شخصية رئيسية شخصية نتيتاس فى مأساة قمبيز ، فهذه الفتاة النبيلة يتضح من مجموع المأساة أنها ضحت بنفسها فداء لوطنها عندما قبلت الزواج من قمبيز ، حتى تمنعه من غزو مصر بعد أن علق هذا الغزو على قبول أو رفض فرعون تزويجه من ابنته ، ومع ذلك يأبى شوقى إلا أن يشير فى مطلع مأساته إلى حب عاثر. كان بين نتيتاس وتاسو حارس فرعون إذ تخلى الأخير عنها وهجر حبها لينقله إلى نقريت بنت فرعون الحالى ، الذى قتل والد نتيتاس ، وبذلك ألقى فى نفس القارىء شكافى نبل نتيتاس وعظمة تضحيتها ، وأصبحنا نتساءل هل كانت تضحية نتيتاس عن يأس من حبها العاثر ، أم فداء لوطنها . وفضلا عن ذلك فإن ظروف نتيتاس كانت تسمح بأن يصور الشاعر فى نفسها أنواعا عاتية من الصراع ، وذلك لأن نفسها لم تكن جريحة بسبب غدر تاسو لحبها فحسب ، بل كانت جريحة أيضا بسبب قتل فرعون لأبيها واغتصابه الملك منه . وليس بمعقول أن لا يكون لهذه الجراح أثر عميق فى نفسها . ولو أن الشاعر عمق هذه الجراح واستغل المشاعر التى كان من الطبيعى أن تولدها فى نفس نتيتاس ثم غلب فى النهاية داعى النبل والوطنية الفدائية فى نفسها لازدادت شخصيتها قوة وجاذبية ونبلا وإثارة لمشاعر القراء والمشاهدين .

وهكذا يتضح لماذا لم ينجح شوقى النجاح الكامل فى استغلال عنصر الصراع الذى استغلته التراجيديا الكلاسيكية عند الفرنسيين فوصلت إلى قمة الدراما والتأثر المسرحى .

ودراسة عنصر الدراما عند شوقى يتطلب النظر أيضافى طريقة استخدامه للحيل المسرحية الثانوية مثل « التعرف » الذى استخدمه فى تعرف آمال على أخيها مراد بك فى مأساة « على بك الكبير » وتعرف « حسون » على « بثينة » فى مأساة « أميرة الأندلس » وكذلك حيلة « المفاجأة » التى استخدمها فى مفاجأة بشر لقيس فى مأساة « المجنون » وأيضا وسيلتى « الائتمان » و « المناجاة » فى الكشف عن دخائل النفوس وكل هذه حيل معروفة مطروقة فى الأدب المسرحى منذ أقدم أزمنته ، وليس من الممكن المفاضلة على نحو مطلق بين هذه الحيل ، ففى بعض المواقف قد تفضل المناجاة الائتمان ، وفى مواقف أخرى قد يصح العكس . وموضع المؤاخذة ربما كان فى إسرافه فى المناجاة حيث نطالع أو نسمع منولوجات غنائية طويلة فى مواقف حرية بأن تعقد اللسان أو لا تنطقه إلا بالنذر اليسير ، ولكنه شوقى الشاعر الغنائى الذى ينطلق على سجيته ليطربنا بقصائده الشجية التى تكاد تكون قطعاً غنائية قائمة بذاتها لا أجزاء من مسرحية ، على نحو ما نلاحظ فى منولوجات كيلوباترة وأنطونيو أو وادى العدم أو أغنية التوباد . وإن يكن من الملاحظ أن مسرح شوقى قد تطور فقلت قصائد المناجاة أو أوجزت فى المسرحيات التى تلت مصرع كيلوباترة ومجنون ليلى وازدادت أهمية الحوار وطبيعته .

ولو أننا نظرنا بإمعان فى مسرح شوقى لوجدنا أنه يقوم على عناصر أخرى دخيلة على عنصر الدراما :

١- فنى بعض الأحيان نلقى مشاهد قصصية ووصفية لانتبين علاقتها

عناصر الدراما ، هى أكثر صلاحية إما للقصص أو للملاحم ونحن نفهم أن يأتى القصص والوصف عرضا فى بعض الحالات داخل الحوار إذا كان هذا الوصف أو ذلك القصص ، يؤثر فى عنصر الدراما أو يكشف عن جوانب نفسية من الشخصيات ويفسر سلوكها ، ولكننا لا نتبين أحيانا أية علاقة بين ذلك الوصف أو القصص وسير الدراما أو شخصياتها . ونضرب لذلك مثلا بالمشهد الذى يصف فيه الشاعر مرور موكب الحسين بن على فى صحراء الحجاز وتهليل العرب وتكبيرهم لذلك الموكب . ولقد يصور هذا المشهد حقيقة تاريخية ثابتة فى مطلع حكم الأمويين وهزيمة العلويين وظهور مذهب الشيعة فى الحجاز ، ولكننا لم نتبين فى المسرحية تأثير هذه الظاهرة فى سيرها أو فى أشخاصها ، وكذلك مشاهد الجن وندوات غنائية الغريض فى نفس المسرحية . وذلك مع العلم بأنه حتى فى مجال القصص الذى يتسع لتصوير البيئة يحرص القصاص على أن يربطوا بين تلك البيئة أحداث قصتهم وشخصياتهم . وفى مسرحية « أميرة الأندلس » نشاهد عدة لوحات استعراضية تصيب عنصر الدراما فيها بشىء غير قليل من لبطء والتفكك ، والظاهر أن شوقى كان يطمع فى أن يصور البيئات تاريخية التى استمد منها مواضيع مسرحياته وهذا مطمع لاغبار عليه ، لكن الفن المسرحى كان يقضى بأن يأتى هذا التصوير فى تضاعيف عنصر لدراما وأن يرتبط به رباطا وثيقا ،وإنه لمن الغريب أن نلاحظ أنه عندما يكون لوصف البيئة تأثير مباشر على سير الدراما نجد شوقى يلزم الصمت أو الاقتضاب المخل فى تصويرها ، ولعل هذا أوضح ما يكون فى رواية قمبيز

حيث يوضح كيف أن جنود اليونان المرتزقة قد كانوا العنصر الغالب المسيطر فى جيش فرعون ثم يفاجؤنا بأن « فانيس » رئيس أولئك الجند قد غدر بفرعون والتجأ إلى « قمبيز » حيث أخبره بالخديعة التى خدعه بها فرعون عندما زوجه بـ « نتيتاس » موهما إياه بأنها ابنته وذلك دون أن يخبرنا بسبب هذا الغدر ولا بواعثه .

٢ – والعنصر الثانى الذى يراه النقاد المحدثون دخيلا على الدراما هو العنصو الغنائى وذلك باعتبار أن شوقى قد وضع مسرحياته لكى تمثل لا لكى تغنى ، فهى مآسى وملهاة لا أوبرا ولا أوبريت ، وهم يفسرون ذلك بأن شوقى كان شاعرا غنائياً أقحم نفسه على الفن المسرحى دون أن يستطيع التخلص من طابعه الغنائى . وهذا النقد صحيح ولكنه لا يذهب بقيمة هذا الإنتاج الأدبى الجميل ، ونحن نصر على أن مآسى شوقى الشعرية لو أتيح لها الموسيقون والمغنون الذين يستطيعون تحويلها إلى أوبرا لأصابت نجاحا كبيراً . ومن منا لا يطرب لـ « أنا أنطونيو وأنطونيو أنا » أو « جبل التوباد حياك الحيا » أو « تلفتت ظبية الوادى » أو غيرها من المقطوعات التى لحنها وغناها المطرب محمد عبد الوهاب ، فما بالنا لو لحنت كل تلك المآسى من مطلعها إلى نهايتها ومثلت بالغناء ، وكلها مآسى تصلح – بموضوعاتها ولوحاتها وأشعارها – لأن تكون أوبرات رائعة مستوفية لكافة العناصر وبذلك يستمر المسرح المصرى الغنائى فى تطوره الغنائى ويكمل ما ابتدأه « سلامة حجازى » « وسيد درويش » .

ويسوقنا هذا النظر إلى دراسة مسألة الشعر وصلاحيته للأدب المسرحى .

وبالرغم من أن الأدب المسرحى قد نشأ شعراً عند اليونان القدماء واستمر شعراً عند جميع الكلاسيكيين ثم عند عدد كبير من الرومانتيكيين ، وظل شعراً عند بعض المحدثين والمعاصرين مثل رومان رولان وويلز – إلا أن الجدال لا يزال قائما حول صلاحية الشعر للأدب المسرحى بعد أن طغى عليه النثر حتى كاد يغرقه ، وبخاصة بعد احتلال القصص النثرية مكان الصدارة فى جميع الآداب وتقهقر الشعر حتى الغنائى منه . ونحن لا نريد استقصاء جميع النظريات التى تدور حول الشعر والنثر والمقارنة بينهما ، وإنما نكتفى بعرض سريع لبعض تلك النظريات التى تكشف عن اتجاهات ذلك الجدل وهى نظريات قديمة متجددة قدم الأدب وتجدده .

ففى سلسلة من المحاضرات التى ألقاها بول فاليرى فى الكوليج دى فرانس بباريس عرض هذا الشاعر العظيم نظرية تشبيه النثر بالمشى ، والشعر بالرقص . وهذه النظرية وإن تكن وثيقة الصلة بالمذهب الرمزى الذى يدين به الشاعر الذى يعلق على موسيقى الشعر ونغماته الإيحائية الأهمية الأولى – إلا أنها مع ذلك تصدق إلى حد بعيد على معظم أنواع الشعر وأنواع النثر . فالنثر بوجه عام يسير نحو هدف هو : التعبير عن مكنون الفكر أو احساس القلب ، هو لذلك وسيلة لا غاية ، وأما الشعر ففن جميل فى ذاته يقصد إلى خلق الصور الجمالية أولا ، ويأتى التعبير فيه فى المرتبة

الثانية ، ونستطيع أن نقرب للفهم هذه النظرية بمثل بسيط نسوقه دون تخير خاص لأنه يكفى فى إيضاح الفكرة ، وليكن قولنا « جاء وقت الظهيرة » فهذا التعبير النثرى البسيط يفصح عن المعنى الذى نريده وهو يشبه السير نحو هذا الهدف التعبيرى . وأما الشعر فحرصه الأول ينصرف إلى خلق صورة جميلة تداعب الخيال وهذه الصوره هى الهدف الأول للشعر ، بينما يأتى التعبير فى المرتبة الثانية ، ولذلك يعبر الأعشى عن هذا المعنى بقوله (وقد انتعلت المطى ظلالها) فهذه الصورة وإن تكن تفيد حلول وقت الظهيرة إلا أن المعنى يتضاءل أمام الصورة الشعرية فى ذاتها وكأن هذه الصورة الجمالية رقص لغوى . — وإذا صحت هذه النظرية يكون الشعر فنا جميلا فى ذاته لا يطالب بتحليل خلجات النفس الخفية وخواطرها الهروب بقدر ما يطالب بخلق الصور الجمالية ، والإيحاء والتصوير بواسطة النغم والإيقاع . وعلى هذا النحو يكون الشعر أصلح للوصف والتصوير منه للتعبير والإفصاح اللذين يتطلبها الأدب المسرحى ويكون مجاله الغناء لا المسرح .

على أن هذه النظرية قد عرضها الأدباء والمفكرون منذ القدم وباستطاعتنا أن نعثر عند العرب أنفسهم على معارضة قوية لها فى قول صاحب العقد الفريد « زعمت الفلاسفة أن النغم فضل فى المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع ، فلما ظهر عشقته النفس وحن إليه الروح ولذلك قال أفلاطون : لا ينبغى أن تمنع النفس من معاشقة بعضها بعضا » ، ومعنى هذا النص

الجميل أن الشعر يفضل النثر إذ يجمع بين التعبير والنغم ، وبفضل هذا النغم يستخرج من النفس ما يعجز المنطق أى التعبير عن استخراجه ، ويظهر ذلك عندما نرجع الشعر أى نترنم به دون الاكتفاء بتقطيعه إلى تفاعيل أو قراءته فى صمت . وكأن النغم يستنزف عندئذ جرءاً من مكنون النفس البشرية بقى متخلفاً بها بعد أن حملت الألفاظ إلى الخارج ما تستطيع حمله من ذلك المكنون ، ولهذا تعشق النفس النغم لأنه يحمل جزءاً منها وكأنها بذلك تعشق بعضها بعضا . وهذا المعنى أحسه الكثيرون من نقاد الشعر فى الشرق والغرب . ولقد كتب سليمان البستانى فى مقدمة ترجمته للإلياذة صفحات دقيقة نافذة عن أوزان الشعر العربى وصلاحية بعضها لبعض الموضوعات دون الأخرى ، وباستطاعتنا أن نضرب هنا مثلا أو مثلين لإيضاح هذه النظرية الرائعة ولنأخذ أحدهما من قول الشاعر أحمد زكى أبو شادى فى حنينه إلى الماضى :

عودى لنا ياليالى أمسنا عودى   وجددى حظ محروم وموعود

وموضع الاستشهاد هو أننا نلاحظ تلك المدات المتلاحقة التى نحس منها الحنين إلى الماضى على نحو أكبر مما تحمله دلالة الألفاظ ، وكأن النغم هنا وسيلة للتعبير العاطفى تضاف إلى التعبير العقلى الذى تقيده الألفاظ ، وبذلك لا يكون الشعر وسيلة للتعبير فحسب بل وسيلة مزدوجة تجمع بين العقل والعاطفة أو تلون العقل بالعاطفة .

وليكن المثل الثانى قول أحمد شوقى فى وصف كأس الخمر :

حف كـاسـهـا الحبب   فـهـى فضـة ذهب

فالمعنى فى ذاته قريب المنال وهو أن الحبب ، أى فقاقيع الخمر الصفراء – تتصاعد بيضاء إلى حافة الكأس ولكن روعة البيت تأتى من تصوير الحركة التى يوحى بها إيقاعه الذى نكاد نرى معه تلك الفقاقيع وهى تتصاعد تباعا إلى حافة الكأس وبذلك يصبح الشعر هنا وسيلة مزدوجة للتعبير ، يجمع بين المعنى العقلى للألفاظ والإيحاء الحركى للنغمات .

ومن هذين المثلين يتضح أن الشعر لا يعجز عن التعبير الذى يستطيعه النثر بل على العكس يفوق النثر لأنه يستطيع بواسطة النغم أن يستخرج اللون العاطفى للفكرة أو يوحى بالحركة التى لا توحى بها دلالة الألفاظ فى ذاتها .

وهكذا نخلص إلى أن الشعر أداة صالحة لكل ضروب الأدب بما فيها الأدب التمثيلى ولكن « على الترجيع لا على التقطيع » كما قال بحق ابن عبد ربه نقلا عن الفلاسفة ، أى على أن يترنم بهذا الشعر لا على أن يقرأ فى صمت أو أن يلقى فى حوار . وفى رأينا أن هذا الترنيم يبلغ مداه وتتحقق وظائف النغم وقدرته التعبيرية والتصويرية إذا تغنى بهذا الشعر ، وبخاصة إذا كان شعراً غنائياً بخصائصه الجمالية المعروفة ، على نحو ما جاء شعر شوقى فى أدبه المسرحى ، وبذلك ننتهى إلى النتيجة التى سبق أن سقناها وهى أن مسرح شوقى وبخاصة مآسيه الشعرية ترتفع إلى القمة إذا لحنت وعرضت فى دور التمثيل كأوبرا .

على بك الكبير

سبق أن أوضحنا كيف أن إقامة شوقى فى فرنسا لفتت نظره إلى فنون من الأدب لم يعرفها الأدب العربى ، فأخذ يحاول تقليد تلك الفنون . وكان من أهم ما حاوله التأليف المسرحى ، فكتب فى سنة ١٨٩٣ مسرحية سماها : « على بك الكبير أو فيما هى دولة المماليك » وأرسلها إلى الخديوى الذى تلقاها فيما يبدو فى فتور . ومن البديهى أن الخديوى كان ينتظر من ربيبه أحمد شوقى قصيدة مدح ، لا قصة تمثيلية . وربما كان هذا مما صرف شوقى عن هذا الإتجاه فلم يعد إليه إلا فى أخريات حياته بعد أن تحرر بعض الشىء من سيطرة السراى واقترب من الشعب ، وتركز طموحه فى المجد الأدبى ، واشتد ضغط النقاد عليه ومطالبتهم له بأن يخرج بشعره عن الدرب البالى المطروق ويحاول التأليف المسرحى الذى ازدهر فى كافة الآداب العالمية الحديثة ، وعندئذ كتب « مصرع كيلوباتره » ثم « مجنون ليلى » ثم « قمبيز » . وعاد إلى مسرحيته القديمة عن على بك الكبير فى سنة ١٩٣٢ فأعاد كتابتها كلها من جديد وغير من بعض حوادثها . ثم قدمها إلى اللجنة العليا لمؤتمر الموسيقى الشرقية الذى عقد عندئذ فى القاهرة تحت رعاية الملك فؤاد الأول ، وذلك – كما يقول – فى مقدمتها : « لكى تعرضها وما اشتملت عليه من القطع الغنائية والمواقف الملحنة على حضرات المؤتمرين ضمن ما يعرض عليهم من النماذج عن جهود مصر الحديثة فى الفنون الثلاثة : التأليف القصصى والتمثيلى والتلحين » . وقد أخرجتها بالفعل فرقة

السيدة فاطمة رشدى على مسرح الكورسال ، ولكنها لم تنل غير نجاح محدود .

لقد سبق أن عرضنا للخصائص العامة لمسرح شوقى ، وها نحن نستعرض مسرحياته الواحدة بعد الأخرى . ونبتدىء بمسرحية على بك الكبير لأنه كان قد عالج نفس الموضوع كما قلنا منذ سنة ١٨٩٣ ثم عاد إليه بعد أن كتب ابتداء من سنة ١٩٢٧ – ثلاث مسرحيات أخرى .

وسبب بدئنا بهذه المسرحية هو رغبتنا فى أن نقارن بين المسرحية القديمة والمسرحية الجديدة لنتبين تطور فن شوقى الشعرى والدراماتيكى .

وبالرجوع إلى المسرحية القديمة نجد أنها وإن كانت قد كتبت شعرا إلا أن شوقى كان لا يزال فى أول الشوط ، فملكته الشعرية لم تكن قد استحصدت بعد ، وقدرته الغنائية والموسيقية لم تكن قد استبدت بموهبته الشعرية وطغت عليها ، ولذلك جاءت صياغتها مغايرة لصياغة مسرحياته الأخيرة بما فيها « على بك الكبير » نفسها بعد أن أعاد كتاباتها ، ولعله فى هذا الزمن السحيق كان متأثراً بالفكرة العامة التى كانت سائدة عن المسرح عندما كان يسمى « بالتشخيص » . وينظر إليه كفن شعبى يقصد إلى التسلية والترفيه ، ويصاغ بلغة أقرب ما تكون إلى لغة العوام أو الزجل الشعبى ، ولذلك حاول أن يجمع بين خصائص هذا الفن الغربى ، وحقائق الشعب المصرى الذى يكتب له . فاختار موضوعاً تاريخياً قريب العهد بتاريخ مصر المعاصره ، ثم كتبه بلغة قريبة من لغة الحديث فى

في مصر ، وركز اهتمامه على الحركة والحوار لا على الشعر وروعة
ـسائد على نحو ما نلاحظ فى مسرحه الجديد ، وإن يكن من الواضح أنه
يحسن اختيار الفترة التاريخية التى يتحدث عنها ، فحكم المماليك قد كان
حكم حكم فى مصر ، وكانت آثامه لا تزال عالقة بذاكرة المصريين
وارثونها ابناً عن أب ، ولقد كنا نستطيع أن نغفل سوء الاختيار لو أن
شوقى قصد من مسرحيته إلى معالجة النفس الإنسانية فى ذاتها ، ومن
المعلوم أن مآسى تلك النفس تستفحل وتتضح فى عصور الانحلال
والقسوة ، أكثر مما تتضح فى عصور النهوض والبطولة .وذلك على نحو ما
فعل شكسبير فى اختيار موضوعات مآسيه من أحلك عصور انجلترا مثلا .
ولكن شوقى كما يدل عنوان مسرحيته نفسه لم يرد أن يعرض مأساة بشرية
فى ذاتها ، بل أن يصور « دولة المماليك » أى أن يصور حالة سياسية
واجتماعية تفشت فى ذلك العصر أكثر من تصويره لمأساة فردية .

ومع ذلك ، فإن الإنصاف يقتضينا أن نقر بأن شوقى قد أحسن استخدام خياله ليوفر لمسرحيته عناصر الصراع الداخلى التى تبعث الحركة فى اللوحة التاريخية التى أراد تصويرها .

لقد اختار شوقى على بك الكبير بطلا لمسرحيته ، لأنه علم من التاريخ أن هذا المملوك كان رجلا طموحاً استقل بمصر عن الأتراك ، واتخذ لنفسه لقب السلطان سنة ١٧٦٩ ووسع من رقعة ملكه بالإستيلاء على اليمن وجدة ومكة وشبه جزيرة العرب ، ثم غزة ونابلس والقدس ويافا وصيدا ودمشق ، وعندئذ احتال الأتراك للأمر بالمكر والدهاء فاصطنعوا محمد بك

أبو الذهب الذى كان مملوكا ، تبناه على بك الكبير ، فغدر أبو الذهب بسيده ومازال به حتى قتله ، وخلفه فى الولاية على مصر ، ورأى شوقى أن هذا الموضوع لا يكفى لتأليف دراما فتخيل قصة أخرى هى قصة غرام مراد بك بآمال الجارية التى اشتراها على بك الكبير واتخذ منها زوجة له . ونجح شوقى فى الربط بين الموضوعين بأن جعل مراد بك يتآمر مع محمد أبو الذهب لكى يفوز بمحبوبته آمال بعد قتل زوجها . وتخيل شوقى انقلاباً مسرحياً بأن جعل نَوال اختاً مجهولة لمراد بك الذى لا يكتشف هذه الحقيقة إلا فى نهاية المسرحية عندما يكشف له عنها والده ووالدها النخاس مصطفى الياسرجى .

وبالمقارنة بين المسرحية القديمة والمسرحية الجديدة يتضح أن شوقى لم يغير الهيكل العام للقصة ، كما لم يغير من هدفه النهائى وهو تصوير دولة المماليك ، وإنما غير تغييراً كاملا فى صياغته الشعرية التى ارتفعت فى المسرحية الجديدة إلى مستواه الشعرى المألوف ، وإن تكن الروح الغنائية لم تطغ عليها كما طغت على مسرحياته الأولى ، بعد أن نبهه النقاد إلى ذلك الطغيان وأجمعوا على أن مسرحه غنائى أكثر منه دراما تيكى فظل قوام المسرحية الحوار لا جمع قصائد طويلة بعضها إلى بعض بخيط واه من الحوار .

والظاهر أن الحملة التى شنها النقاد على شوقى بمناسبة مسرحيته الأولى وهى « مصرع كليوباترة » قد لفتت نظره إلى بعض المآخذ التى نفر منها الجمهور المصرى . ونخص منها بالذكر نظرته إلى الشعب المصرى ، فقد

حظ النقاد أنه بينما يدافع عن كليوباترة ويحاول أن يرد إليها اعتبارها التاريخى والأخلاق ، نراه لا ينصف الشعب المصرى فيصفه فى تلك المسرحية بأنه « ببغاء عقله فى أذنيه » ، وأنه يصفق « لمن شرب الطلا فى تاجه ، وأحال عرشه فراش غرام » وليس من شك فى أن هذا النقد قد حمله على أن يسقط من مسرحيته القديمة ذلك المشهد أو « المجلس » كما كان يسميه ، الذى يصف فيه الشعب المصرى بأنه شعب ذليل لا يصعب ابتزاز المال منه بالسوط والعصا ، وهو المشهد الثانى من الفصل الثانى حيث يجرى الحوار بين حنا وكيل على بك الكبير وإقبال التى أصبحت آمال فى الرواية الجديدة على النحو الآتى :

حنا : (وهو يقدم الحساب لإقبال التى أصبحت زوجة لسيده ومديرة لثروته)

هذا الخلاصة ياأميرة فاسمعى ... لى بالقراريط وبالحبات

(تبتسم إقبال)

قد كان عند البيك من عام مضى ... عشرون ألفاً حلوة الطلعات

ألفان منها مال ذاك العام والبا ... قى ضرائب تسعة لم تات

(إقبال ترجع إلى الخلف نزعجة)

إقبال :

لم تأت؟ كيف رأيتموا تحصيلها ... هذا لعمرى البغى فى الغايات

حنا لقد أقعدتنى وأقتنى أكذاك يفعل سائر البيكات ؟
حنا : (لا تتغير هيئته)
لا ، إذمن العادات مالا يستوى فيه البيكات لكونهم درجات
إقبال : (تتقدم خطوة)
وبأيما كيفية تحصيلها ومن الجباة فهن شر جباة
هل فى دم الفلاح سر الكيميا أم هل يدين لكل باغ عاتى
حنا : (بثتا)
تحصيلها سهل مع القرصات والكيات والجلدات والشنقات
والضرب فوق الظهر وهو مطاوع والضرب فوق البطن وهو مواتى
وأمر من ذابيع واحدة النعا ج أو التى بقيت من البقرات
إقبال : (تشيح بوجهها نحو السماء باكية)
الآن بان لى الرشاد بوجهه وعرفت مصدر هذه الظلمات
وقنطت من مرجو عودك ياعلى ورجوع بيتك ظافر الرايات
هيهات، ناس البغى تسقط مرة لا يسقطون كغيرهم مرات
(تطرق هنيهة ثم تتقدم نحو حنا ناظرة إلى الدفاتر)
حنا : (يلقى الخلاصة)
إنما المبلغ الذى قلت عنه لك لم يبق منه غير القليل
أخذ البيك نصف ذلك منى لاصطناع الرفاق عند الرحيل
وأتانى محمد أخذ الربع ببأس حلو وعنف جميل

يصرفنا ثلاثة وبما يبقى ترجى قضاء دين ثقيل
وأنا اليوم قد كبرت فمالى فى الوكالات فابحثى عن وكيل

(ينصرف وهو عند الباب)

هو ذا مذهبى وهذا شعارى وهو للناس من زمان شعار
لم أحاسب وكان فى البيت قط كيف أرضى وليس فى البيت فار

فهذا الحوار وإن كان يشف عن مبلغ جشع المماليك وقسوتهم حتى ليحصلون ضرائب عشر سنوات لم يحل منها غير ضرائب عام واحد – إلا أنه ينم أيضاً عن مبلغ ضعف الشعب حتى ليدين لكل باغ عات ، وحتى ليطاوعه ظهره للضرب ويواتيه دون تمرد أو إباء وبذلك لا يرتفع هذا الشعب عن مستوى شعب كليوباطرة الذى أثار ثائرة النقاد فنزل شوقى عند حكمهم وأسقط هذا الفصل ، وإن ظل مع ذلك يلطخ صورة حكم المماليك بأحلك الألوان التى يمليها التاريخ .

ولعل شوقى قد أحس فى مسرحيته القديمة بأن بطل قصته وسط كل تلك المخازى التى تلطخ جبين ذلك العهد ، لم يفز بعطف المشاهدين أو القراء ، وبذلك يضعف تأثير المسرحية العاطفى ، فحاول أن يكسب هذا البطل شيئاً من النبل بأن أبرز سمو خلقه الوطنى فجعله يرفض معونة الروس بعد أن تحالف ضده المماليك والأتراك وهرب إلى والى عكا ، صديقه الشهم ضاهر العمر . كما اتخذ من هذا الموقف وسيلة لتصوير عنصر دراماتيكى يدور فى نفس هذا البطل حيث يقول :

مالى قعدت وتركيا مقهورة والروس حولى يخطبون ودادى
أسطوهم بيدى وقائدهم معى سأصيب جندى عنده وعتادى
لا ياعلى، رويد فى الغضب أتئد ما تلك خطة حكمة ورشاد
ماذا جنت مصر على وأهلها إن الجناة على هم أولادى

وينتهى هذا الصراع الخاطف فى المسرحية الجديدة بتغلب نزعة الخير والوطنية على شهوات على بك الكبير فيقول :

لاأستعين على الأهل الغريب ولا أرمى الذئاب على غابى وأشبالى

كما يقول :

رباه ماذا يقول المسلمون غداً إن خنت قومى وأعمامى وأخوالى
يقال فى مشرق الدنيا ومغربها فعلت فعلة نذل وابن أنذال

بل إنه ليعرف لمصر فضلها ويعترف بهذا الفضل فيقول :

بلد رعانى فى الصبا وأحلنى بعد الشباب مراتب القواد

كما يقول :

لاتنس موضع مصر واذكر مالها من أنعم سلفت وبيض أيادى

ولم يقف شوقى فى مسرحيته الجديدة عند هذا التغيير الجوهرى الذى يقرب بطل المأساة من نفوس المشاهدين والقراء ، بل عزز جوانب خير أخرى عديدة فى نفس هذا البطل وأضاف إليها الكثير ليصلح من الفتور الذى يستشعره القارىء إزاء البطل فى المسرحية الأولى فجعل منه رجلا نبيل الخلق يصيح قائلا :

بعداً وسحقاً لعلياء الأمور إذا لم ألتمسها بخلق فاضل عال

وهو بر بالفقراء حتى أصبحت الخزانة بنداه « كالجحر الخرب لكثرة ما يجود وما يهب » . كما أنه يعنى بالأزهر وبالثقافة ، « فركن يبنى للثقافة والحجا ، وركن يقام للصلاة » ، بل وحاول شوقى أن يحببه إلى الجمهور المصرى فأعلن عن اعتزازه بالصانع المصرى حيث يقول :

وكـل مـا أبصرت فى قصرى من صنع البلد
فليس يعلو الصانع المصـ ـرى فى الـذوق أحـد

فعل شوقى كل هذا لكى يجلب لبطل قصته ذلك العطف الذى حرمه منه فى مسرحيته الأولى ، فأفقدها عنصر الإثارة الأساسى فى كل مأساة ، ومع ذلك يخيل إلينا أن شوقى لم ينجح فى هذه المحاولة أيضاً ، وذلك لأن المأساة تدور كليا حول غدر مماليك على بك الكبير به رغم تبنيه لهم وإحسانه إليهم . وفى رأينا أن شوقى قد بدد كل ما بذل من جهد فى مسرحيته الثانية عندما أنطق بطله ، بعد أن تبين دس محمد بك أبى الذهب له السم بقوله :

محمد نل كل ما شئت منى ومالى ألومك والسم فنى
أخذت الخيانة والغدر منى

وعندما نسمع هذا الاعتراف الساحق الماحق ، كيف نستطيع أن نعطف على هذا البطل « الشهيد » رغم رفضه الاستعانة بالأجنبى على مصر وبره بالفقراء ، وعنايته بدور العلم والعبادة بل واعتزازه بالصانع المصرى .

ولقد يقال إن شوقى بإجراء هذا الاعتراف على لسان بطل مأساته لم يفعل غير تسجيل حقيقة تاريخية تملأ مسرحيته كما تملأ صفحات التاريخ ، وهى غدر المماليك بعضهم ببعض وقتل عبيدهم لأسيادهم بالتوالى ونحن نقر بهذه الحقيقة ، ولكننا لا نستطيع أن نغفل منافاتها لجوهر المأساة حيث لا بد أن يثير فينا بطلها نوعاً من الانفعال الشعورى إن سخطاً وإن رضا ، ولكننا فى هذه المسرحية نخرج باردين شاعرين بأن الحساب قد سوى ، فكما غدر على بك الكبير بغيره ، غدر به محمد بك أبو الذهب . فالغدر قصاص لا نشعر إزاءه بعطف ولا سخط .

والظاهر أن شوقى لم يكن يجهل هذه الحقيقة منذ أن كتب هذه المسرحية لأول مرة ، وأنه قد أحس بالفتور الذى تتركه شخصية بطله فى نفوس القراء أو المشاهدين فحاول أن يزج فى المسرحية بشخصيات ثانوية تنال عطف القارىء ومحبته ، واختار لذلك شخصيتى آمال ، وضاهر العمر . فآمال فتاة أبية ترفض الرق وتثور على أبيها نفسه لأنه يبيعها بالمال . وهى ذات كبرياء لا تقبل أن تنزل عن كرامتها الإنسانية كما أنها زوجة مخلصة وفية عفيفة ترفض إغراء مراد بك رغم شبابه ووسامته إذا قيس بزوجها الشيخ ، كما أن ضاهر العمر صديق عالى الخلق لا يقبل أن يتخلى عن صديقه على بك عندما اشتدت به الخطوب ، بل يضحى بحياته فى سبيله . كل هذه حقائق ازدادت وضوحا فى المسرحية الثانية ، وإن تكن بذرتها موجودة فى المسرحية الأولى ، ولكنها ، مع ذلك لا تنقذ المأساة من الفتور ، وذلك لأن هاتين الشخصيتين ثانويتان لا يتركز عليهما الانتباه إلا

فى فترات عابرة ، بينما يظل البطل محور الاهتمام المستمر . وما دام هذا البطل قد فقد عنصر الإثارة فقد فقدت المسرحية كلها بالتبعية هذا العنصر ، وأصبحت لوحة وإن تكن صادقة فى تصوير عصر المماليك إلا أنها فاترة تعوزها حرارة الدراما وقوة الانفعال ، وإن استقامت فيها الأصول الفنية من حيث الحبكة والمفاجآت وحلها ، وطريقة جريان الحوار ، وخلوه من الحشو الغنائى الذى يغزو معظم المسرحيات الشعرية الأخرى التى كتبها شوقى .

ليس من شك أن شوقى قد اصطدم بحقائق التاريخ التى ترسم لحكم المماليك صورة قاتمة ، لم يصطدم فيها الخير بالشر ، بل طغى الشر واستشرى فى النفوس حتى لون مظاهر الخير ذاتها ، فكرمهم وبرهم بالفقراء وعنايتهم بدور العلم والعبادة لم تكن خالصة لوجه الله والشعب وإنما كانت إما للمباهاة ، وإما لاصطياد ثقة الشعب وتسخيره فى تحقيق شهواتهم وغدر بعضهم ببعض . ولكن شوقى هو المسئول عن هذا الاختيار ، بل قد كان فى استطاعته أن يجرى الصراع بين الشعب وهذا الفساد ، حتى ولو بانتصار الفساد ، لأن عطفنا عندئذ سيتوفر على جانب واحد هو جانب الشعب وبذلك نتأثر وتنفعل . ولكن الظاهر أن إحساس شوقى بالشعب وإيمانه به كان محدوداً ، وذلك فضلا عن أن ما كتب إنما هو تاريخ الملوك فى مصر لا تاريخ الشعب الذى لا يزال مجهولا إلى حد بعيد عن عمد وغير عمد . ولم يظهر هذا الشعب وتظهر صفاته الكريمة الأصيلة إلا عندما أخذ الجبرتى يكتب يومياته ويسجل بطولة هذا الشعب

منذ الحملة الفرنسية ومقاومته لها مقاومة رائعة . ولا شك أن هذه بطولة لم تولد فجأة فى عهد الجبرتى بل كانت لها أصولها السابقة منذ عهد المماليك . ولقد صور بعض الرحالة الأوربيين جانباً من أخلاق ذلك الشعب الطيبة خلال تلك العصور المظلمة ، ولكن شوقى فيما يظهر لم يضن نفسه بالرجوع إلى مثل تلك الرحلات .

* * *

مصرع كليوباتره

منذ أن نشر شوقى فى سنة ١٨٩٣ مسرحية على بك الكبير فى طبعتها الأولى لم يعدْ إلى المسرح إلا فى سنة ١٩٢٧ حيث نراه ينشر (مصرع كليوباتره) ، ومنذ ذلك الحين توالت مسرحياته إلى أن توفى فى سنة ١٩٣٢ .

ولقد كان موضوع كليوباترة من الموضوعات التى تداولتها أقلام كتاب المسرح منذ عهد النهضة الأوروبية حتى القرن العشرين ، ففى الأدب الفرنسى يستطيع الباحث أن يعثر على سلسلة من المسرحيات التى تتناول بعض نواحى هذه الشخصية شبه الأسطورية ، وذلك ابتداء من « جودل » فى مستهل عصر النهضة إلى « فيكتوريان ساردو » فى أوائل القرن العشرين . وفى انجلترا لن تعدم سلسلة مماثلة تمتد من شكسبير إلى برناردشو فى العصر الحديث بل وتناولها الموسيقيون مؤلفو الأوبرا ، ولعل أوبرا (مسنية) التى ألفها سنة ١٩١٩ من خير ما لحن الملحنون لترجمة تلك القصة ألحانا وأنغاما .

وليس من اليسير أن نحدد المسرحيات الأوربية التى يحتمل أن يكون شوقى قد اطلع عليها أو أفاد منها من بين تلك السلاسل الطويلة ، وهذا بحث طويل الأمد بل ونخشى ألا يسفر عن نتائج محققة ، لأننا لم نعلم عن شوقى تبحرا فى مطالعة الأداب الغربية أو دراستها والمقارنة بينها والإفادة

منها ، ولذلك ربما كان من الخير الاكتفاء فى هذا البحث بما هو واضح من أن شوقى قد اعتمد فى كتابة مسرحيته على ثلاثة مصادر :

١ — التاريخ الذى يلوح أنه قرأه فى أحد الكتب الفرنسية أو العربية التى تناولت تاريخ مصر أو تاريخ الدول الشرقية فى العصر القديم أو تخصصت فى تاريخ البطالمة فى مصر. وهناك احتمال كبير فى أن اعتماده الأول قد كان على كتاب عالم المصريات الكبير مسبيرو فى كتابه « تاريخ شعوب الشرق فى العصر القديم » .

٢ — مسرحية أنطونيو وكليوباترة لشكسبير التى يرجح أن يكون اطلاعه عليها قد كان فى ترجمة فرنسية ، وذلك لأن الترجمة العربية التى نشرها محمد عوض إبراهيم بك لم تظهر إلا بعد وفاة شوقى بسنين طويلة ولم نعثر لها على ترجمة عربية سابقة .

واطلاع شوقى على مسرحية شكسبير نستطيع أن نؤكده استناداً إلى بعض التفاصيل التى لا نظنها تخطىء ، وذلك مثل استعارته بعض الأسماء غير التاريخية فى مسرحيته وبخاصة اسم وصيفة كليوباترة التى سماها شكسبير شارميان Sharmian والتى أصبحت عند شوقى شرميون ، بل وبعض تفصيلات المعانى الشهيرة مثل ذلك البيت الرائع الذى يجريه شوقى على لسان قيصر عندما يرى كليوباترة ووصيفتها صرعى دون أن يرى فيهن أثراً لجراح ، وهو قوله :

عجيب يا طبيب أرى قتيلا ولكن لا أرى أثر الجراح

فقد أجرى شكسبير نفس المعنى على لسان قيصر حيث يقول :

The manner of their death?! I do not see them bleed

التى يترجمها محمد عوض إبراهيم بقوله :

« هل لى أن أعرف وسيلة موتهن لأنى لا أرى آثار الدم عليهن » وهى ترجمة تظهر إلى جانبها براعة شوقى الذى احتفظ للاستفهام فى النص الإنجليزى بمعناه الذى يجمع بين السؤال والدهشة ، بل وغلب الدهشة على السؤال على نحو ما يفعل النص الإنجليزى .

٣ - وأما المصدر الثالث فهو مشاعر شوقى الشخصية والهدف الذى رمى إليه من كتابة هذه المسرحية . وهذه المشاعر وذلك الهدف نجدها مبسوطة مفصلة فى النظرات التحليلية التى أرفقها شوقى بمسرحيته ، إذ نراها تفصل المواضع التى جانب فيها شوقى التاريخ ، وتبرر هذه المجانبة بحرص شوقى على أن يرد إلى كليوباترة - كملكة مصرية - اعتبارها أمام التاريخ ، وأن يدافع عن سمعتها . وهذا العنصر هو الذى سيطر على شوقى فى كتابة مسرحيته وخالف بينها وبين التاريخ من جهة ، وبين المسرحيات الأوروبية التى تناولت هذا الموضوع من جهة أخرى .

والذى لا شك فيه أن شوقى عند كتابة هذه المسرحية قد كان شديد الحرص على أن يحظى بتصفيق الجماهير المصرية وإعجابها ، ولذلك حاول أن يرضى مشاعرها الوطنية . ومع ذلك فقد أخطأ السبيل ، وذلك لأنه وإن يكن قد تحرر فى الفترة الأخيرة من حياته إلى حد ما من تبعيته للسراى والأسرة المالكة ، كما أخذ يتقرب إلى الشعب المصرى منذ أن أثبت وجوده

بثورة عام ١٩١٩ الرائعة – إلا أنه ظل مع ذلك يرى فى ملوك مصر بؤرة الوطنية ورمزها الأول ، حتى خيل إليه أن دفاعه عن ملكة حكمت مصر يعتبر دفاعا عن الوطنية المصرية . ولكنه نسى أن كليوباترة اليونانية الأصل لم تكن مصرية بل سليلة الغزاة الذين ظلوا دائماً – وإن استقلوا بحكم مصر – يستعلون على المصريين ويشعرون إزاءهم بعزة الغزاة ، حتى أنهم كانوا يحرمون الزواج بين المصرين واليونانين ، كما أثبتت الوثائق التى اكتشفت فى نيوقراطيس بمديرية البحيرة . وقد اشتهرت أسرة البطالمة ذاتها بالقسوة والغدر والانحلال حتى كان الواحد منهم يقتل أباه أو أخاه طمعاً فى الملك ، على نحو ما حدث فى تاريخ كليوباترة ذاتها إذ تزوجت بأخيها الأصغر ولم يمنعها ذلك من التآمر عليه والاستعانة بالرومان للفتك به والاستئثار بالملك دونه . وبالضرورة لم يستطع شوقى أن يطمس كل هذه الحقائق التاريخية التى تتجمع – إلى جوار انحلال كليوباترة الشخصى وخضوعها لمطامعها الجامحة وشهواتها الحيوانية – فتجعل منها شخصية حقيرة بغيضة لدى المصريين.والراجح أن شوقى قد أحس ، فى غموض بهذه الحقيقة النفسية الكبيرة فحاول أن يصور شيئاً من حقيقة شعور المصريين عندئذ ضد هذه الملكة الداعرة ، وصور هذه الحقيقة عند بعض الشخصيات المصرية الثانوية فى المسرحية وبخاصة شخصية حابى ، الذى لا يتورع فى مطلع الرواية عن أن يعلن تمرده على كيلوباترة ومخازيها ، ولكنه لسوء الحظ لا يلبث أن يستخذى ، وأن ينسى تمرده وكرامة وطنه بعد أن أرسلت كيلوباترة له حبل الغواية لكى يهيم غراماً هو الآخر بهيلانة

الوصيفة اليونانية ، بل وأجهزت عليه كليوباترة إذ منحته هو وعشيقته ضيعة بصعيد مصر ، فأفقدته فكرة الحياة فيها مع عشيقته كل تمرد وكل وطنية مصرية ثائرة لكرامتها . وبذلك جعل منه شوقى ممثلا سيئاً للشعب المصرى الذى صوره شوقى شعباً سلبياً منساقاً ، من السهل تضليله إذ هو كما يقول : « ببغاء عقله فى أذنيه » . حتى لنراه عند شوقى « يصفق لمن شرب الطلا فى تاجهم ، وأحال عرشهمو فراش غرام » . ولقد يكون فى هذه الأوصاف شىء من الصدق ولكنها على أية حال تتنافى مع الهدف الذى رمى إليه شوقى وهو إرضاء عاطفة الوطنية عند المصريين واكتساب إعجاب الجماهير . وهى قد تكون مفهومة بل ورائعة عند كاتب واقعى كشكسبير أو غيره ممن يتخذون لهم هدفا الكشف عن الحقائق الإنسانية مهما تكن قاسية مظلمة ، وأما أن يريد شوقى تملق العواطف الوطنية . ثم يظن أن الدفاع عن كليوباترة الملكة اليونانية الفاجرة ودمغ الشعب المصرى بهذه الصفات وتحقير ممثله فذلك مالا نراه متسقاً مع هدفه .

والواقع أن تاريخ كيلوباترة طويل حافل بالأحداث الدراماتيكية ، وليس من الممكن ، ولا من المعقول أن يحشد مؤلف مسرحى كل أحداثه فى مسرحية واحدة ، كما أنه لم يقل أحد بضرورة التزام المؤلف المسرحى لتفاصيل الحوادث التاريخية ، إذ المشاهد فى تاريخ الآداب المسرحية أن المؤلفين لا يلتزمون إلا بالأحداث الكبرى التى يصدم الخروج عليها عقول الجماهير ومشاعرها ، وأما مادون تلك الأحداث الكبرى من تفاصيل وبواعث فللمؤلف المسرحى الحرية المطلقة فى التصرف فيها وفقاً لمقتضيات

فنه وضرورات الهدف الذى يرمى إليه . وها هو كاتب عالمى كبير كبرناردشو يختار لإحدى مسرحياته الشهيرة فترة من حياة كليوباترة تتناول علاقتها بيوليوس قيصر ومغامرتها الشهيرة معه فيقلب التاريخ رأساً على عقب ويجعل من يوليوس قيصر مثال الشيخ الحكيم المسيطر على نفسه سيطرة تامة ، بل المترفع المحلق ، كما يجعل منه مثال الحاكم الرحيم الذى يعرف كيف يسوس البشر بحكمة مثالية ، فهو ينظر إلى كليوناترة كطفلة صغيرة بل كقطة يداعبها فى ترفع ، ويغادر مصر فى نهاية المسرحية ، وكليوباترة تبكى كالطفلة التى تفارق أباها ، أو كالقطة التى تفارق سيدها . وأما ما يرويه التاريخ من غرام يوليوس قيصر بكليوباترة بل وإنجابه منها ابنه قيصرون الشهير فى التاريخ ، وإثارة الرومانيين ضده وبخاصة أعضاء السناتو بسبب هذا الغرام العابث إثارة كانت من ضمن الأسباب التى أدت إلى اغتياله — فكل هذا لا يحفل به شو ، ولا يقيم له وزناً . وعندما نرى هذا من شو لا نجد محلا لأن يأخذ النقاد فى مماحكة شوقى باسم التاريخ ، فيدعون أنه قد أفسد التاريخ عندما زعم فى مسرحيته أن كليوباترة لم تنسحب من معركة أكتيوم البحرية أو من معركة الإسكندرية البرية عن جبن أو خيانة لأنطونيو بل لسياسة عليا رسمتها لتحقيق مجد مصر الذى رأته يتأتى بأن تترك الرومان يفنى بعضهم بعضاً ، فيخلو لها الجو وتستطيع أن تسيطر على العالم وأن تحل الإسكندرية محل روما . أو عندما زعم أنها لم تكن مسئولة عن الخبر الكاذب الذى وصل إلى انطونيو عن انتحارها ، وجعل المسئول عنه طبيب كليوباترة الكاذب المتآمر ، أو عندما غير فى هذه الجزئية أو تلك من

جزئيات التاريخ . فالمؤلف المسرحى ليس مؤرخا ولا يطالب بأن يكون مؤرخا ، إنما هو أديب له أن يتصرف فى جزئيات الحياة المعاصرة عندما يأخذ فى تصويرها . وكل ما يمكن أن يؤاخذ به هو مدى توفيقه فى استخدام التاريخ لتحقيق الأهداف الفنية والإنسانية التى يسعى إليها فى تأليفه المسرحى .

وبمقارنة مسرحية شكسبير بمسرحية شوقى نجد اختلافا جوهريا يرجع إلى المنهج الفنى وإلى الأهداف الإنسانية . فشكسبير حرصه الأول منصب على تحليل المشاعر الإنسانية ، ولذلك نراه يحرص فى مسرحيته على الوقائع التاريخية التى تسعفه ، دون تقيد بأى قاعدة أو أصل من الأصول المسرحية التى نادت بها الكلاسيكية فيما بعد . ولذلك نراه يستغل حادثة زواج أنطونيو من أوكتافيا أخت أكتافيوس خصم أنطونيو اللدود .، ويتخذ من هذا الزواج سبباً من أسباب إشعال نيران الحرب بين القائدين الرومانيين وسبباً لتحريك عنصر الغيرة فى نفس كليوباترة ، كما كان سبباً لتحريك حفيظة أوكتافيوس ضد أنطونيو وكليوباترة انتقاما لأخته المهجورة . ولا يجد شكسبير حرجا فى أن ينقل مكان المسرحية من الشرق إلى الغرب ومن الاسكندرية إلى روما وصقلية وبلاد اليونان تبعا لانتقال الأحداث بعد وفاة زوجة أنطونيو الأولى ، وسفره من مصر إلى إيطاليا حيث تم الصلح بينه وبين أوكتافيوس ، كما تم زواجه من أخته ، ثم هجره لهذه الزوجة الجديدة وعودته إلى كليوباترة ، واشتعال الحرب بينهما وانهزام انطونيو وكليوباترة وانتحارهما . وذلك بينما يغفل شوقى هذه الحادثه التاريخية

الهامة ، ولعله أراد أن يجارى فى ذلك الكلاسيكيين الفرنسيين الذين يحرصون على مشاكلة الواقع فى حدود تمثيل المسرحية لقطاع محدد من الحياة ، ولذلك ينفرون من أن يجمعوا فى المسرحية الواحدة بين الشرق والغرب وبين أطراف الزمن المتباعدة . ولهذا ضيق شوقى من حدود الزمان والمكان واكتفى بأن يجرى مسرحيته حول الحوادث التى وقعت فى أكتيوم الاسكندرية بعد عودة أنطونيو ، بل واستعاض بالقصص عن المشاهدة على نحو ما يفعل الكلاسيكون ، فنراه يكتفى بوصف معركة أكتيوم الحربية ومعارك الإسكندية البرية . وهذا الوصف ليس بدعا فى الفن المسرحى ، وله نظائر عند كبار الكتاب الكلاسيكيين كراسين وغيره . ولقد يبلغ الوصف الفنى الناجح أكثر مما تبلغه المشاهدة فى إثارة القارىء أو المشاهد ، على نحو ما نرى فى مسرحية شهيرة كمسرحية « فدر » إذ يقص راسين حادثة مصرع بطلها هيبوليت – قصصا يفوق فى قوة إثارته مشاهدة البصر ، وبذلك يتجنب بشاعة المنظر دون أن يفقد عنصر الإثارة ، التى يسعى إليها كل مؤلف مسرحى ويصل إليها بوسائله الخاصة ، فيؤثر الكلاسيكى الوصف بينما يؤثر الرومانتيكى المشاهدة ، ولا يتردد فى أن يعرض على خشبة المسرح أبشع المناظر . وأشدها عنفاً ، فيريق الدماء ، وينثر الأشلاء أمام المشاهدين .

لم يخرج شوقى إذن على أصول الفن المسرحى ومواضعاته فى معالجة التاريخ ، ولا نرى من الإنصاف مما حكته فى ذلك . ولكننا لا نستطيع إغفال مساءلته عن مقدار نجاحه فى الهدف الذى اختاره وحدده لنفسه

على النحو الذى ارتضاه ، وهو رد اعتبار كليوباترة أمام التاريخ ، وإثارة عطف الجماهير عليها . وهذا هو موضع إخفاقه الأساسى . فنحن نخرج من المسرحية وليس فى نفوسنا أى عطف ولا فى عقولنا أى تقدير لهذه الملكة العتيدة ، وإن كنا نحسب أن شوقى كان فيما يبدو يتوقع العكس ، وذلك بدليل أنه قد حرص على أن يجعل للمسرحية ذيلا قد يوهم بإنه من نوع الحيل المسرحية التى اشتهرت عند شكسبير بما يسمى بالترويح relief ، إذ نراه يحرص على أن تتخلل بعض مآسيه العاتية مناظر أو أحداث مضحكة أو سعيدة يحاول أن يخفف بها من وقع مآسيه العاتية . ولعل قصة غرام حابى وهيلانة قد ظنها شوقى وسيلة من وسائل الترويح الشكسبيرى ، حتى لنراه يحرص على متابعة هذه القصة الجانبية ، حتى بعد انتهاء المأساة بانتحار أنطونيو وكليوباترة ، فنراه يهيىء لهيلانة من ينقذها من سم الأفعى الذى تناولته مجاراة لسيدتها . فتصحو من السم وتنصرف من المسرح مع حابى إلى الضيعة التى منحتها لهما كليوباترة ، وكأن شوقى قد أراد بهذه الأقصوصة أن يروح عن المشاهدين وأن يخفف عن نفوسهم وقع مأساة ملكتهم كليوباترة . ولكننا فى الحقيقة لا نستشعر هذا الوقع فى نفوسنا أو نفوس غيرنا من المشاهدين ، بل لعل هذه الأقصوصة الدخيلة قد أطاحت بما يمكن أن تكون المأساة الأصلية قادرة على أن تحدثه فى النفوس .

ولعل سبب إخفاق شوقى فى إحداث الأثر النهائى المنشود راجع إلى اضطرابه فى وصف وتحليل شخصياته الروائية على نحو يستطيع أن يحقق المشاركة الوجدانية المطلوبة بينها وبين المشاهدين أو القراء بحيث يعجبون

بمظاهر القوة والعظمة فى نفوسهم ، ويلتمسون العذر لمواضع الضعف أو السقوط ، وبخاصة إذا ذكرنا أن هدف شوقى الأساسى لم يكن التحليل النفسى الإنسانى لذاته ، بل إثارة الشعور الوطنى والإعجاب القومى . وأوضح ما يكون هذا الفشل فى تصوير شخصية كليوباترة نفسها على نحو يشعرنا بأنها غير مؤمنة على الإطلاق بأى شىء مما تقول ، فهى أحيانا ملكة مصر التى تضحى فى سبيلها بكل شىء حتى « بعبقرى جمالها » وهى أحيانا ملكة طموح تعمل لمجدها الشخصى وتضحى بكل شىء فى سبيله . وهى أخيراً شهوانية اللذات تستعبدها غرائزها ، وتسيطر على حياتها . وبين كل هذه الاتجاهات تضطرب حياتها وتختلط تصرفاتها بحيث يحس المشاهد أو القارىء بأنها كاذبة فى كل ما تقول . وليس هذا الشعور ناتجا عن تقلب مشاعرها وتغير حالاتها النفسية ، فهذه التقلبات حقائق نفسية كثيرا ما نصادفها فى الحياة ، وفى روائع المؤلفات الأدبية ، ولكنها تكون تقلبات صادقة لها ما يبررها من الأحداث . وأما كليوباترة عند شوقى فلا نحس الصدق فى حالاتها المتقلبة ولا نلمس مبررات هذا التقلب وضروراته .

وفى الحق إن تصوير الشخصيات والنجاح فى هذا التصوير إلى الحد الذى يشبه خلق الحياة ، هو مصدر المشقة الكبرى فى التأليف المسرحى والقصصى ، وهو الغاية التى لم يصل إليها غير عباقرة الأدب الذين لم ينجحوا فى تصوير الحياة فحسب ، بل ونجحوا أحيانا فى خلق تلك الحياة أو خلق ما هو أعمق من الحياة الظاهرة وأوضح خطوطا . وما نظن أنه من العدل أن نطالب رائدا كشوقى بأن يصل إلى ماوصل إليه شكسبير وإضرابه .

قمبيز

قلنا إن شوقى قد رجع إلى تاريخ مصر وتاريخ العرب يستقى منهما موضوعات لمآسيه ، وأنه قد اعتمد على العاطفة الوطنية لتحقيق المشاركة الوجدانية التى لا بد منها لنجاح الفن المسرحى ، ثم رأينا أنه لم يوفق فى إثارة عطفنا على «كليوباترة» فضلا عن اعجابنا بها .

والآن ننظر فى مسرحيته المصرية الأخرى «قمبيز» لنرى هل وفق إلى ما لم يوفق إليه فى «مصرع كليوباترة» .

تناول شوقى فى مسرحيته «قمبيز» فترة حاسمة فى تاريخ مصر ، وهى فترة القضاء على استقلال مصر وسيادتها ، ووقوعها فريسة فى يد الغزاة الأجانب الذين ظلوا يتعاقبون على حكمها منذ أواخر القرن السادس قبل الميلاد حتى نهاية فاروق . . ولكن شوقى لم يرجع فى تصوير هذه الفترة إلى التاريخ الحقيقى الذى يفسر غزو الفرس لمصر ، بأسباب سياسية واقتصادية وعسكرية تتصل إتصالا وثيقا بالصراع الجبار الذى كان سائدا عندئذ بين الفرس من جهة ، واليونان وقرطاجنة من جهة أخرى ، وتطلع الفريقين إلى الاستيلاء على مصر لترجيح كفة الصراع . بل آثر أن يستخدم لفنه المسرحى أسطورة رواها المؤرخ اليونانى القديم هيرودوت ونقلها عنه بعض المؤرخين المحدثين ، وهى تلك الأسطورة التى تزعم أن «قمبيز» غزا مصر لأنه طالب إلى «أمازيس» فرعونها ، أن يزوجه من ابنته ، ولكن

أمازيس غشه . . . فبدلا من أن يزوجه من ابنته «نفريت» زوجه من « نتيتاس » إبنة « تيرياس » الفرعون الذى قتله أمازيس واستولى على عرشه ، ثم اكتشف قمبيز هذا الغش فثارت حفيظته وانتقم من فرعون بغزو مصر ، وسفك دمـاء أبنائها ونهب خيراتها ، وتدمير معابدها ، وقتل عجل ابيس إله المصريين القدماء . وإن تكن نوبات جنون هذا الملك الطاغية السفاح قد أطاحت بما بقى فى رأسه من عقل ، فقتل أيضا أخاه ، وأخته فى ساعة جنونية ، بل ولقى حتفه .

الأسطورة والواقع :

وليس من شك فى أن شوقى كان له كل الحق فى أن يفضل هذه الأسطورة على التاريخ الواقعى . . إذا رأى أنها أكثر مواتاة لفنه ، وأوفر حظاً فى خدمة الهدف الذى رمى إليه من تمجيد روح الفداء والتضحية الوطنية فى شخصية « نتيتاس » التى قدمت نفسها قرباناً على مذبح الوطن .

وإذا صح هذا لا يكون هناك محل لأن يشدد ناقد – كالأستاذ العقاد فى كتابه « قمبيز فى الميزان » النكير على شوقى باسم التاريخ ، ما دام شوقى نفسه قد آثر لفنه أن يخرج من مجال التاريخ إلى مجال الأسطورة ، ومع ذلك فإن الحملة العنيفة التى شنها الأستاذ العقاد على مسرحية شوقى باسم التاريخ ، إذا كان لبعض تفصيلاتها شىء من الوجاهة ، فإن البعض الآخر لا يخلو من تعسف لا محل له .

فالأستاذ العقاد قد يكون محقاً عند ما يأخد على شوقى أنه لم يستخدم

بعض الحقائق التاريخية الثابتة التى لا تتنافى مع هدفه الوطنى ، وتفسر إطباق الجنون على قمبيز ، مثل الهزائم الشديدة ، والخسائر الفادحة التى لقيتها جيوش الفرس فى بلاد النوبة ، وفى الصحراء الغربية .

وعلى العكس من ذلك يظهر تعسف الاستاذ العقاد عندما يأخذ على شوقى أنه لم يستخدم فى مسرحيته أسماء تاريخية لامعة ، كانت لها بعض الصلات بمصر أو الفرس فى تلك الفترة ، مثل المشرع اليونانى الشهير « صولون » أو « قارون » ملك ليديا الذى لا يزال يضرب به المثل الشعبى فى وفرة الثراء ، ويزيد هذا التعسف وضوحاً عندما نلاحظ أن الاستاذ العقاد لم يوضح لنا على أى نحو كان يريد أن يدخل شوقى هاتين الشخصيتين أو غيرها فى المسرحية ، وما هى الأدوار التى كان من الممكن أن تلعبها فيها . . وهكذا يتضح كيف أن هذا النقد التاريخى لم يكن له محل ، كما يتضح ما فيه من تعسف ، ولذلك ربما كان من الخير أن نترك التاريخ جانباً ، لننظر فى المسرحية على أساس الأصول الفنية فى تصوير الشخصيات ، وعلى أساس الهدف الذى قصد إليه شوقى .

ومن البين أن الشخصية الأساسية فى هذه المسرحية ليست « قمبيز » وإنما هى « نتيتاس » التى أراد شوقى أن يصور فيها الروح الوطنية ، التى ارادا أن يحقق بها – كما قلنا – المشاركة الوجدانية ، التى تضمن استجابة الجماهير . ولذلك يجدر بالناقد أن يتخذ هذه الشخصية أساساً لنقده وحكمه على المسرحية .

والواقع أن شوقى قد أراد أن يجسم الوطنية المصرية فى شخصية

« نتيتاس » وأن يجعل منها ما يمكن أن يشبه باللؤلؤة التى لا تذوب فى الأوحال ، وذلك لأنه صور مصر عندئذ على حقيقتها من حيث الضعف والانحلال والإسراف فى البذخ ، حتى قتل النعيم حمية الشبان ، وأصبح جيش مصر نفسه خليطاً من المرتزقة وبخاصة من اليونان ، الذين وصل أحدهم وهو فانيس إلى رتبة القائد ، ثم غدر بمصر وجيشها وأفشى سرها إلى قمبيز ، ثم التحق بالجيش الفارسى ، ولكننا مع ذلك نلاحظ أن شوقى لم يستطيع أن يصون صفاء هذه اللؤلؤة ، ولا أن يوضح لنا سرنقائها بل قدم لنا شوقى « نتيتاس » على أنها المصرية سليلة الفراعنة التى تفدى البلاد بنفسها ، وتدفع عن مصر شر العجم ، وتقى الوطن دنس الفتح وعاره ، وتهتف دائماً « تعيش مصر وتبق » ، ولكنه مع ذلك لم يوضح لنا كيف استطاعت « نتيتاس » أن تتغلب على حقدها الإنسانى المشروع على قاتل أبيها الفرعون « أمازيس » ، أوكيف استطاعت أن تتناساه ، ولم يستخدم الصراع المؤثر الذى من الطبيعى أن يثور فى نفسها بين الموجدة الشخصية وحب الوطن ، وبخاصة أن شوقى قد جعل لتلك الموجدة أعقاباً تذكيها وتزيدها ضراماً حتى لتمس نتيتاس فى اعز ما تملك الفتاة ، وهو قلبها .

فشوقى يحدثنا أن « نتيتاس » كانت تحب « تاسو » حارس أبيها ، وكان هذا الجندى يبادلها حباً بحب طالما كان أبوها فرعوناً لمصر ، حتى إذا قتله « أمازيس » واغتصب منه العرش ، تحول « تاسو » من « نتيتاس » إلى « نفريت » بنت فرعون الجديد ، وذلك لأنه على حد قول شوقى :

يعشق الجاه والغنى ولا يحب الغوانيا

فهو كالنحلة من زهر إلى زهر ، وكالنعمة من قصر إلى قصر . ولم يستطع شوقى أن يهمل ما يثيره مثل هذا الغدر فى نتيتاس من غيرة كاوية فنراها تخاطب « تاسو » بقولها :

أقسمت لى فاذهب فأقسم لها فأنت أهل للقسم الحانث

وإذا كانت هذه هى حالة (نتيتاس) النفسية ، وهذا هو مبلغ نقمتها على تاسو وغيرتها من نفريت ، الأنانية المحظوظة ، أو ما يكون القارىء أو المشاهد على حق فى أن يشك فى مدى نبل نتيتاس وسيطرة روح التضحية والفداء الوطنى على نفسها ، مما يذهب بروعة بطولتها ويضعف من عطفنا عليها وتحمسنالها ، وبخاصة وأننا لم نشهد صراعا نفسيا يدور فى حناياها بين كل هذه العناصر المشتبكة المتضاربة من حقد على قاتل أبيها ، وغيرة من ابنته ، ويأس من غرامها المحطم ، ثم شعورها الوطنى واشتعال روح التضحية فى نفسها ، صراعا تخرج منه منتصرة مغلبة روح الوطنية النقية السامية على مشاعرها الشخصية ، ومآسيها الخاصة بحيث تزداد عندئذ تضحيتها نبلا ، وتزداد قلوبنا عليها حنواً !

هذا هو النقد الأساسى الذى يمكن أن يوجه إلى هذه المسرحية التى أراد شوقى أن يمجد فيها روح الفداء والوطنية المصرية ممثلة فى فتاة من سلالة الفراعنة ، ولكنه لم يصب الهدف كما لم يصبه عندما حاول فى « مصرع كليوباترة » أن يرد إلى تلك الملكة اليونانية – التى جلست على عرش مصر – اعتبارها ، وأن يثير فينا العطف عليها بل والاعجاب بها .

والآن ماسر إخفاق شوقى ! أهو فى عدم ملاءمة موضوعات مسرحياته للهدف الوطنى الذى قصد إليه ! أم هو فى عدم توفيقه فى استخدام أحداث التاريخ واتخاذها وسيلة إلى تصوير شخصياته على النحو الذى اراد ! أم هو أخيرا تركه الهدف الوطنى يطغى على الحقائق الانسانية والعناصر النفسية التى لم يكن بد من تجليتها والغوص وراءها حتى يكتسب مسرحه قيمة إنسانية وأدبية خالدة !

هذه كلها أسئلة نترك الإجابة عليها إلى ما بعد فراغنا من الحديث عن مسرحياته التى استقاها من تاريخ العرب وهى (مجنون ليلى) و (عنترة) و (أميرة الاندلس) .

مجنون ليلى

استعرضنا فيما سبق مسرحيات شوقى التى استمد موضوعاتها من تاريخ مصر ، وهى « على بك الكبير » و « مصرع كليوباترة » و « قمبيز » واوضحنا إلى أى حد استطاع شاعرنا أن يحقق ما هدف إليه فى كل من هذه المسرحيات .

ونعرض الآن للمسرحيات التى استقاها من تاريخ العرب . وأول هذه المسرحيات هى « مجنون ليلى » . وهنا نلاحظ أن شوقى لم يختر هذا الموضوع من التاريخ الحقيقى ، بل من التاريخ الأسطورى . فقصة المجنون وليلى لا تعتبر تاريخاً ، بل قصة شعبية ، تكاد تكون رمزاً لجميع قصص الغرام أو الهوى العذرى ، الذى تفشى فى الحجاز فى صدر الدولة الأموية ، لأسباب اجتماعية واقتصادية وسياسية ، يعرفها مؤرخو الأدب العربى . ولقد سبق للدكتور طه حسين أن كتب منذ ربع قرن سلسلة من المقالات عن هذا الهوى العذرى الحجازى جمعها فى الجزء الثانى من « حديث الأربعاء » وفيها ينكر وجود قيس بن الملوح المشهور بالمجنون إنكاراً مطلقاً ، معتمداً على ما فى قصته من تناقض وإحالة وأحاديث خرافة ، وهو فى هذا الإنكار غير مبتكر ، فقد شكك أكبر مصدر لهذه القصة وهو « الأصفهانى » مؤلف كتاب « الأغانى » فى هذه القصة وتفاصيلها التى يرويها بكل حذر واحتياط .

لم يكن شوقى إذن فى مجال التاريخ عندما عالج هذه القصة ، وإنما كان فى مجال القصة الخيالية ، أو الأسطورة الشعبية . وكان باستطاعته أن يطلق لخيالة العنان فى تصوير الشخصيات ، وإبراز سماتها النفسية وخصائصها الروحية ، كما كان باستطاعته أن يتصرف فى الأحداث التى تكون الحركة المسرحية تبعاً للهدف الذى اختاره ، والقيم الإنسانية التى يريد أن يجلوها فى مسرحيته ، وأن يحرك بها نفوس القارئين أو المشاهدين .

لقد كان شوقى يستطيع – لو واتته القدرة – أن يخلق فى الأدب العربى الحديث من قصة المجنون وليلى ، مسرحية إنسانية عاتية تشبه روميو وجوليت التى خلقها شكسبير فى الأدب الإنجليزى . وموضوع القصتين شديد الشبه ، فكل منهما يدور حول حب فتى لفتاة ، ثم قيام عوائق أمام هذا الحب العارم الذى يسعى إلى الزواج . وإذا كان شكسبير قد أرجع هذه العوائق إلى عداوة متأصلة بين أسرتى العاشقين ، فإن العوائق فى قصة مجنون ليلى تعود إلى عادات وتقاليد اجتماعية ، ليست أقل استبداداً بالنفوس وسيطرة عليها من العداوات التى تقوم بين الأسر ، بحيث يتسع المجال فى الحالتين لذلك الصراع النفسى العنيف ، الذى اتخذ منه شكسبير سبيلا إلى سبر أعماق النفس البشرية ، وإظهار قواه الخفية العنيفة المتمردة ، وبخاصة إذا ذكرنا أن الدراسات النفسية كانت قد تقدمت فى عصر شوقى تقدما كبيراً ، كان باستطاعته أن يفيد منه ، إذا أعوزه الاستبطان الذاتى ، والخيال الخالق المدرك ، ولكن شوقى الشاعر الغنائى الموهوب كان لسوء الحظ لا يملك شيئاً مما تميز به شكسبير من نفاذ البصيرة

وتحليق الخيال ، كما أن حصيلته من الثقافة الإنسانية العامة كانت ضحلة ، ولذلك لم يستطع أن يعيد خلق هذه الأسطورة الأدبية على نحو ما أعاد شكسبير خلق أسطورة « روميو وجولييت » بل نراه يتقيد فى مسرحيته بالكثير من التفاصيل التافهة والخرافية التى يرويها صاحب « الأغانى » ، حتى رأينا ناقداً كالأستاذ إدوار حنين يجمع فى إحدى مقالاته التى نشرها فى مجلة « المشرق » البيروتية عدداً كبيراً من فقرات الأصفهانى ويردفها بأبيات شوقى ، ليدلل على أن شاعرنا لم يعد صياغة تلك الأخبار والطرائف شعراً ، بل أن مراجعة الأشعار التى تنسب إلى قيس بن الملوح فى الأغانى تمكننا فى سهولة من أن نرجع عدة مقطوعات من مسرحية شوقى إلى المجنون العربى القديم ، وذلك عن طريق الاقتباس المباشر كقصة المجنون مع الظبية وهى التى مطلعها :

رأيت غزالا يرتعى وسط روضة
فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا

وكذلك الأمر فى عدد من الصور والمعانى التى ضمنها شوقى مسرحيته أو حورها إلى أسلوبه الخاص مثل قول المجنون لزوج ليلى يسأله عنها :

بربك هل ضممت إليك ليلى   قبيل الصبح أو قبلت فاها

وأغنية جبل التوباد الشهيرة ، وهو الجبل الذى كان قيس وليلى يرعيان الغنم على سفحه أيام الطفولة الأولى . فى « الأغانى » وفى المسرحية نعثر على هذين البيتين :

وأجهشت للتوباد حين رأيته   وكبر للرحمن حين رآنى
وأذرفت دمع العين لما رايته   ونادى بأعلى صوته فدعانى

وغير ذلك كثير مما كنا نستطيع قبوله باعتبار أن شوقى يعرض قصة شاعر كبير عبر هو نفسه عن أحاسيسه تعبيراً رائعا أحياناً كثيرة . وأما أن تستبد تفاصيل الأخبار القديمة بشوقى وتسيطر عليه سيطرة مطلقة فى تصوير شخصياته ، وتحليل دوافعها وخفايا نفوسها على نحو ما فى فعل فى « مجنون ليلى » ، فذلك مالا نستطيع أن نقره إذ أنه قد قيد خيال الشاعر وحرمنا من أن نظفر منه بتحليل عميق لشخصياته ، وتصوير قوى للمشاعر الإنسانية التى تصطرع فى حناياها فتثير نفوسنا ، بحكم المشاركة الوجدانية التى لن نمل القول بأنها الشرط الأساسى لنجاح الفن المسرحى .

ولقد أدى تقيد شوقى بما اختار من تفاصيل قصة المجنون القديمة إلى ملء مسرحيته بالكثير من الخرافات القديمة التى قد يظن أن شوقى قد التجأ إليها جريا وراء ما يسميه الرومانسيون « باللون المحلى » ، ولكنها فى الواقع لا تدخل فى هذا اللون الذى ظل – ويجب أن يظل – مقصوراً على بعض المظاهر والعادات الخارجية ، ولا يمكن أن يمتد إلى الحقائق النفسية التى يجب أن تظل خاضعة للعنصر الإنسانى العام الذى يستطيع وحده أن يكون تلك المشاركة الوجدانية المطلوبة .

تقيد شوقى إذن باختيار تفاصيل تلك القصة وصياغتها شعراً غنائياً يبلغ الذروة أحيانا كثيرة ، ولكنه لا يستطيع أن يخفى ضعف عنصر الدراما فى كثير من مواقف المسرحية ، وبخاصة فى موقفها الأساسى ، وهو الصراع الذى كنا نتوقع من المؤلف أن يركز عليه اهتمامه ، وهو الصراع الداخلى الذى كان من الطبيعى أن يثور فى نفس ليلى بين حبها لقيس وخضوعها

لتقاليد العرب التى تأبى على الفتاة أن تتزوج بمن تغزل بها فى شعره ، وفضح حبه لها . ففى سهولة عجيبة يفوض المهدى والدليلى لها الأمر لتختار زوجها ، وفى سهولة عجيبة تختار ليلى وردا الثقفى وتفضله على قيس وكل ما نلمسه منها هو مجرد ندم على هذا الاختيار . بل إننا لنلمح تناقضا واضطرابا فى تصوير التقاليد العربية التى جعل لها شوقى كل هذا السلطان ، ولا أدل على ذلك من أن نرى ورداً زوج ليلى يمهد لغريمه بعد الزواج فرصة الاختلاء بزوجته ، والتحدث إليها فى بيته ، فهذا مالا نظن أن التقاليد العربية – بل ولا المشاعر الإنسانية – يمكن أن تجيزه ، وأكبر الظن أنه من ابتكار شوقى .

وإذا كان شوقى قد تقيد إلى هذا الحد بأسطورة المجنون القديمة ، فشلت خياله وثلمت بصيرته ، فهل تراه تحلل من مثل تلك السيطرة فى الأسطورة الأخرى ، التى اختارها موضوعا لمسرحية عنترة ! أو تخير من تفاصيل هذه الأسطورة التاريخية ما يماشى فن الدراما ، وما يمكن من تصوير شخصيات إنسانية ، نستطيع أن نشاركها حياتها مشاركة وجدانية عميقة ؟!

هذا ما سوف نراه .

عنترة

وهذه مسرحية عربية أخرى ، أغرى شوقى موضوعها الذى أصبح من الأساطير الشعبية التى نسج حولها الخيال الشعبى الكثير من أعمال البطولة والفتك فضلا عن الغرام ، والصراع العنيف بين قيمة الفرد الشخصية ووضعه الاجتماعى . فعنترة ابن زبيبة الحبشية فارس عربى شجاع ولكن سواد جلده وانحداره من أمة حبشية يغمطه فضل هذه الشجاعة ولا يجعله أهلا لعبلة بنت مالك السيد العربى . والحائل بين عبلة وعنترة فى هذه القصة أعنف وأشد تأصلا فى نفوس العرب من الحائل بين قيس وليلى . فقيس عربى سليم النسب كفء لليلى ، ولا يحول بينه وبينها شيء غير تشبيبه بها . وأما عنترة فعبد وابن أمة ، ومن المعلوم إلى أى حد كان عرب الجاهلية يتمسكون بالأنساب ويستميتون فى سبيلها . وكل هذه الحقائق توضح الفارق الكبير الذى يميز عناصر (الدراما) فى قصة مجنون ليلى عنها فى قصة عنتر وعبلة .

ولقد أغرت قصة عنترة خيال الشعراء والأدباء ، وبخاصة بعد أن نماها الخيال الشعبى وضرب بها فى مختلف الآفاق . وإذا كانت هذه الدراسة السريعة لا تتسع لتقصى جميع ماكتبه الأدباء والشعراء من قصص ومسرحيات حول عنترة وعبلة ، فلا أقل من أن نشير إلى أن هذا الموضوع قد عالجه فى سنة ١٩١٠ أديب لبنانى هو شكرى غانم الذى كتب باللغة

الفرنسية مسرحية عن عنترة مثلت فى « مسارح باريس ذاتها » . وأكبر الظن أنه إذا لم يكن شوقى قد شاهدها أو قرأها فقد سمع بها على الأقل ، وربما كانت من الأسباب التى لفتت نظره إلى هذا الموضوع . وأما قصة الأستاذ فريد أبو حديد التى نشرها فى سلسلة « اقرأ » عن عنترة فلاحقة لمسرحية شرقى .

والواقع أن قصة عنترة الشعبية قد أفسحت المجال أمام الشعراء والأدباء ليختاروا من وقائعها ما يلائم فنهم ، ويحقق الأهداف التى يقصدون إليها . وها نحن نرى . كلا من شكرى غانم وشوقى وأبا حديد يختار للقصة وجهة وحلا يختلفان عما اختاره الآخر .

فشكرى غانم يستمد الحل من شجاعة عنترة الخارقة التى حملت قومه على أن يلحقوه بهم ، وأن يصححوا نسبه ويزوجوه من عبلة بعد حسن بلائه فى الدفاع عنهم ضد العرب والفرس وحماية ذمارهم . . وأما أبو حديد فيتخير الحل فيما قيل من أن والدعبلة طلب لابنته من عنترة ألفاً من النوق العصافير التى لا توجد إلا فى الحيرة ، وسافر عنترة لعله يغنم تلك النوق ، ولكنه وقع أسيراً فى يد ملك الحيرة ، مع ذلك أكرم هذا الملك مثواه ، واشتغل بالتجارة حتى جمع الفين من تلك النوق وعاد بها إلى قومه عبلة ففرق بينهم تلك النوق ، وإذا بهم يظاهرونه ويزفون إليه عبلة ، وكأنه قد اشترى موافقة العرب على زواجه بهذه النوق العصافير .

وأما شوقى فقد اختط نهجاً آخر فهو لا يحدثنا فى مسرحيته عن تصحيح نسبه ، ولا عن موافقة أهل عبلة على زاوجها منه لشجاعته ، أو لكرمه

وسخائه ، أو لحاجتهم إليه بل يترك معارضة مالك فى زواج ابنته من عنترة عنيفة قاسية إلى نهاية المسرحية ، وهى معارضة بلغت حد طلب رأس عنترة مهراً من منافسيه : « صخر » و « ضرغام » . ولذلك اضطر أن يلتمس خاتمة مسرحية لروايته وهى تآمر عبلة مع عنترة لكى تزف إليه هو لا إلى صخر فى ليلة زفافها ، بينما تزف إلى صخر الفتاة الأخرى ناجية التى كانت تحب صخراً قدر محبة عبلة لعنترة . وهكذا استحالت قصة عنترة عند شوقى إلى ملهاة بل ملهاة مزدوجة من النوع المسمى عند الغربيين « تراجى كوميدى » أو « فودفيل » خاتمتها انقلاب مسرحى مزدوج ، هو زواج عنترة من عبلة ، وصخر من ناجية .

ولقد سبق أن لاحظنا كيف أن شوقى قد جمع فى مصرع « كليوباترة » بين قصتى غرام ، هما غرام كليوباترة وأنطونيو ، ثم غرام حابى وهيلانة ، وانتقدنا فى حق وشدة هذا الازدواج الذى أفسد المسرحية لعدم ارتباط أحد الغرامين بالآخر ، بل وإضراره بالأثر النفسى النهائى فى مأساة « كليوباترة » إذ رأينا شوقى لا ينزل الستار بعد انتحار البطلة ، بل يتركه مرفوعاً لنشاهد حابى المصرى – الذى كان ساخطاً فى أول الأمر على عبث كليوباترة واستهتارها – يذهب مع هيلانة وصيفة تلك الملكة الخليعة إلى الضيعة التى أقطعتها كليوباترة لحابى وهيلانة فى أرض الصعيد اصطناعا لمودة حابى وقتلا لروح التذمر الوطنى فى نفسه . وها نحن نشهد فى مسرحية عنترة أيضاً غراماً مزدوجاً بين عنترة وصخر من ناحية ، وبين عبلة وناجية من ناحية أخرى ، ولكن شتان بين الازدواج فى هذه المسرحية والازدواج

فى مصرع كليوباترة ، مما يدل على أن خبرة شوقى بالفن الدراماتيكى قد استقامت فحققت تقدماً عظيماً فى أصول ذلك الفن . فهنا نرى شوقى يستفيد من هذا الإزدواج ليربط كل شخصيات الرواية الأساسية بعضها ببعض ، ويوسع من دائرة الصراع والتضارب ، فصخر يريد عبلة زوجاً ، ولكنها لا تريده بل تريد عنترة ، وناجية تريد صخراً ولكنه لا يريدها بل يريد عبلة وإذا كان شوقى لم يوضح خيوط المؤامرة المسرحية التى تمت بين هذه الشخصيات الأربعة الأساسية فى الوصول بالمسرحية إلى الحل الذى اختاره ، فإن من السهل أن نحس بهذه المؤامرة المحكمة خلال عرضه المسرحى .

وبالرغم من هذا التقدم الملحوظ عند شوقى فى فن بناء المسرحية فإننا لا نزال نلاحظ ما أخذناه عليه فى مسرحية « مجنون ليلى » بنوع خاص من عدم استغلاله للصراع النفسى العميق الذى كان من الممكن أن يكسب مسرحيته قيمة « دارماتيكية » وإنسانية عالية . وإذا كانت ليلى فى مسرحية المجنون قد استسلمت للتقاليد العربية استسلاماً سهلا مذهلا فاختارت الزواج من ورد الثقفى عندما خيرها أبوها بينه وبين قيس دون أن تحس بما كنا ننتظره من صراع نفسى قوى قبل أن تلجأ إلى هذا الاختيار — فإننا نلاحظ هنا أن عبلة لم تتعرض هى الأخرى لأى صراع نفسى ملموس ، وإن يكن اختيارها فى هذه المسرحية قد جاء على نقيض اختيار ليلى . فهى لم تستسلم لتقاليد العرب ، ولم تشعرنا — فى أى موقف — بإحساسها بوطأة هذه التقاليد وجبروتها ، وذلك بالرغم من أنها كانت أشد قسوة فى قصة

عنترة ، وكان مالك والد عبلة أعنف فى خضوعه لها ، وتمسكه إلى حد طلبه رأس عنترة مهرا لابنته من خاطبيها ، ومع كل هذا نفاجأ فى خاتمة المسرحية بتآمر عبلة على الزواج رغم أنف التقاليد ورغم أنف أبيها وذويها ، وهذا موقف يبدو غريباً من الفتاة العربية أيام الجاهلية ، وذلك مالم نفترض أن شوقى قد أراد أن يجعل من عبلة بطلة شامخة متمردة على مواضعات اجتماعية فاسدة . ولكن هذا الفرض لا نلمس له مظاهر فى المسرح وإنما تم المؤامرة فى سرعة وخفة كانقلابات المسرحية الهزلية فى غير تمهيد ولا إظهار للأصول النفسية البعيدة التى تبرر مثل هذا الانقلاب . وكأن شوقى بهذا التصرف قد مر مروراً عابراً بجوار مواقف « دراماتيكية » وإنسا ية بل وأخلاقية بالغة القوة دون أن بفطن إليها أو يحسن إستغلالها ، فيخلق شخصيات بشرية عاتية ، كشخصيات كبار المؤلفين الغربيين الذين ضمنوا الخلود بقدرتهم على الخلق ، وثورتهم على الأوضاع الفاسدة أو قيادتهم للبشر فى سبيل الخير والكمال .

وبالرغم من أن قصة عنترة تصلح بطبيعتها لأن تكون « أوبرا » أو « أوبريت » بقدر ما تصلح لأن تكون (دراما) أو ملهاة تعتمد على الحوار والحركة المسرحية فحسب ، فإننا نلاحظ أن شوقى قد استجاب لما أخذ على مسرحياته الأولى من الاسترسال فى القصائد الغنائية التى تعطل من سير الحوار ، وتؤدى إلى بطء الحركة المسرحية ، فتخفف فى عنترة من هذا العنصر ، فجاءت أقرب من هذه الناحية إلى حقيقة الفن الدرامى من المسرحيات السابقة .

أميرة الأندلس

هذه هى المسرحية الوحيدة التى كتبها شوقى نثراً ، وذلك بالرغم من أن حوادثها تدور حول شاعر ملك هو المعتمد بن عباد الأندلسى آخر ملوك الطوائف فى أشبيليه ، بل وبالرغم من تضمين شوقى مسرحيته مقطوعة من شعر ذلك الملك . ونحن لا ندرى لماذا عدل شوقى فى هذه المسرحية عن الشعر الذى كان خليقاً بأن يواتى موضوعها ، وذلك فى الوقت الذى نراه كتب بالشعر الملهاة الوحيدة التى كتبها فى أخريات حياته وهى « الست هدى » التى استمد موضوعها من الحياة المصرية المعاصرة فى حى الحنفى بالسيدة زينب ، وكان النثر – بل وربما النثر العامى – أكثر مواتاة لها . ولكنه شيطان الشعراء ، الذى لا يخضع لمنطق ، ولا يتقيد بأوضاع .

لقد كتب شوقى « أميرة الأندلس » نثراً ، ولكن لحسن الحظ تخلص فى هذا النثر – إلى حد بعيد – من تلك الصنعة المضنية العقيمة التى نجدها فى كتابه « مروج الذهب » بنوع خاص . فنثره فى المسرحية مرسل فى الغالب الأعم ، هو لا يلجأ إلى الصنعة والسجع والمحسنات إلا فى المقطوعات الطويلة من الحوار حيث ظن أن الحليات اللفظية قد تقى من الملل الذى قد يتسرب إلى نفوس المشاهدين أو القراء ، على نحو ما كان يستعين بملكة الشعر على المقطوعات الطويلة فى مسرحياته الشعرية .

وقصة المعتمد بن عباد استقاها شوقى من كتاب « المقرى » المعروف

« بنفح الطيب فى غصن الأندلس الرطيب » . ولكنه لم يكتف بالوقائع التاريخية المحزنة الخاصة نانقراض الطوائف فى أشبيليه ، بل زاوج بينها وبين قصة خيالية نسجها حول حب بثينه بنت المعتمد للفتى العربى « حسون » وانتهائها بالزواج فى سجن « أغمات » بشمال إفريقية حيث استقر المقام بالمعتمد بن عباد بعد أن قضى ابن تاشفين – ملك المرابطين بإفريقية – على ملكه ، وكان المعتمد قد اضطر إلى أن يستعين به لرد عدوان الإفرنج .

ولقد احترم شوقى حقائق التاريخ فى مسرحيته بوجه عام ، على نحو ما احترمها الأستاذ على الجارم فى كتابه « شاعر ملك » . وإن لم يحلل فى مسرحيته أسباب انهيار ذلك الملك الشامخ على نحوما فعل الأستاذ الجارم . ولكن القصة الخيالية لم ينجح شوقى فى ربطها ربطا وثيقا بالكارثة الأساسية ، حتى لتبدو قصة مفتعلة اصطنعها شوقى لظنه أن مسرحية ناجحة لا يصح أن تخلو من قصة غرام ، ثم لرغبته فيما يبدو فى تخفيف وقع تلك الكارثة الأندلسية التى طالما حزن لها وتغنى بها فى شعره ، بخاصة بعد أن عاش فى الأندلس ، وجاب خلالها وتعرف على معالمها وآثارها الإسلامية الرائعة أثناء نفيه بإسبانيا خلال الحرب العالمية الأولى .

ونحن قد لانماحك شوقى فى طبيعية ومعقولية قصته المسرحية التى نراه يجمع فيها بين أشبيلية وأغمات ، كما يجمع بين الواقع المحزن والخيال الرومانتيكى المجنح ، وذلك باعتبار أن الآداب المختلفة – وبخاصة الرومانتيكية منها – قد فعلت أكثر مما فعله شوقى ، فنقلت ميدان المسرحية من الشرق إلى الغرب ، ورفعت أحداثها من حضيض الأرض إلى سماوات

الخيال ، غير عابئة بما يقال من أن كل مسرحية ما هى إلا قطاع من الحياة لا يجوز أن يعدو الزمان والمكان المعقولين ، زاعمة أن المسرحية ليست محاكاة للحياة ، بل خلقا يؤلف الخيال بين عناصره على نحو يجلو غامضاً ، أو يسرى هما ، أو يتمخض عن عبرة .

نقول إننا لا نماحك شوقى باسم الأصول الكلاسيكية ، ولكننا فى الحق لا نستطيع أن نغفل عجزه عن ربط موضوعه الخيالى بالمأساة التاريخية ، كما لا نستطيع أن نغفل إضعافه للأثر النفسى الذى كان من الممكن أن تحدثه تلك المأساة الإسلامية المحزنة ، وبخاصة إذا كان هذا الإضعاف قد تم بحيلة مسرحية غريبة تكاد تكون مضحكة ، وهى حرص حسون وبثينة على التسلل إلى سجن المعتمد فى « أغمات » لعقد قرانهما بداخله ، وبذلك تنقلب تلك المأساة إلى ملهاة مصطنعة ، إن لم نقل إلى مهزلة .

الست هدى

لقد أثبت شوقى فى جميع مسرحياته تقريبا أنه لم يكن محروما من روح الفكاهة ، حتى لنرى تلك الروح تحتل مكاناً واضحاً ، وتلعب دوراً هاماً فى مسرحية « أميرة الأندلس » بفضل شخصية مقلاص الذى لم تعد فكاهته لفظية ، بل فكاهة نفسية عميقة تستند إلى صراحة قوية فى فضح المعايب والمضحكات ، ولذلك لا يدهشنا أن ينتهى المطاف بشوقى إلى أن يكتب ملهاة قائمة بذاتها ، وأكبر الظن أنه لو امتد به العمر لكتب غيرها بعد ما أصاب من توفيق فى كتابة هذه الملهاة ، التى وإن يكن قد استخدم فيها الشعر ، إلا أنه قد استطاع أن يلائم بين هذا الشعر وبين موضوعه الفكاهى الخفيف فى روح لطيفة ، وعبارات سلسلة نعجب كيف صدرت عن نفس القيثارة العاتية التى تغنت بأروع ألحان الشعر وأشدها أسراً .

وقصة الست هدى – التى لم تنشر حتى اليوم – تتناول عيبا أخلاقيا كان ولا يزال شائعاً فى البيئة المصرية ، وهو تكالب الرجال على المرأة ذات الثراء . فالست هدى امرأة استطاعت بفدادينها أن تتزوج قطيعاً من الرجال الواحد تلو الآخر ، وكلما مات أحدهم ، استبدلت به غيره طامعاً فى مالها حتى فنى الجميع ! ! وعندما أدركها الموت ظن آخرهم أنه قد أصاب الثراء ، وتوافد الناس عليه مهنئين ، ولكنه لم يلبث أن اكتشف أن

الست هدى قد أوصت بكل مالها لبعض صديقاتها وبعض جهات البر ، وأنه لم يرث شيئاً فجن جنونه ، وخرج من المسرح مشيعاً بالضحكات .

والموضوع كما لخصناه مضحك بطبيعته ، كما أن الضحك فيه له مغزاه الأخلاقى والاجتماعى ، إذ يعالج مشكلة قبيحة من مشاكل حياتنا . ولكن المشقة فى هذا الموضوع تأتى من أن الإضحاك والحبكة والدرس الاجتماعى لا يتم عرضها وعلاجها بتصوير قصة الزوج الأخير فحسب ، بل لا بد من استعراض سلسلة القطيع السابقة حتى يبرز ما فى قصة الزوج الأخير من سخف مضحك . ومن البديهى أن شوقى لم يكن يستطيع أن يعرض على المسرح كل هؤلاء الأزواج السابقين الذين افترض أن الموت قد طواهم . ولو أن هذا الموضوع كتب للسينما لكان أسهل علاجاً ؛ إذ كان المخرج يستطيع أن يعرض الست هدى وهى تسترجع بخيالها القطيع السابق ، الواحد بعد الآخر ، وفى لقطات خاطفة تتابع حياتها مع كل واحد منهم . أما والمسرح لا يملك مثل هذه الإمكانيات ، فإن شوقى لم يجدبداً من أن يستعين بالقصص ، وأن يستخدمه لتصوير شريط سينمائى يستغرق الجزء الهام من الفصل الأول فى المسرحية ، التى تتكون من ثلاثة فصول .

لقد عرض شوقى هذا الشريط السينمائى فى حديث يجرى فى مطلع المسرحية بين الست هدى وجارتها زينب .

وها نحن نورد الشريط :

الست هدى

يقولون : إنى قد تزوجت تسعة ... وإنى واريت التراب رفاقى
وما أنا عزريل ، وليس بما لهم ... تزوجت لكن كان ذاك بمالى !
وتلك فدادينى الثلاثون كلما ... تولى رجال جئتنى برجال
فما أكثر عشـــاق ! ... ومـــا أكثر خـــطـــابى
ولـولا المال مـا جاءوا ... أذلاء إلى بـــــابى
لست مـا عشت ناسية ... لست أسلو حـيـاتـيـه
أول الـبـخت مصطفى ... مصـطفى كـان ساريـة
حين يمشى تـــظـــنــه ... نخلـــة المرج مـــاشيـــة
مات ! فكدت أموت حزنا ... وكان عمرى عشرين عاما
ثم تزوجت بعد خمس ... من ذا يرى فعلتى حراما ؟

زينب :

أجـل . تـعيشين وتـدفـنينا ... حتى تصيبى منهم البنينا

الست هدى :

وزوجـى الـــثـــانى على ... ما كـان بـالصـالـح لى
يا ليتنى لم أقبل !
ذاك المالى اخـــتـــارنى ... واخـترتـــه لمـــالـــه
مـــا كـان إلا مـفـلسا ... وقـــعت فى حـــبـــالـــه

يرحمه الله لقد عشنا معا من السنين الصاخبات أربعاً
ثم مضى لربه لا رجعا

رحمة الله عليه جن بالنسل جنونا
ثم لما مات ما خاف لى إلا ديونا
ومات لم تبكه عيونى وكان عمرى عشرين عاما
ثم تزوجت من سواه من ذا يرى فعلتى حراما

زينب :

أجل تعيشين وتدفنينا حتى تصيبى منهم البنينا

الست هدى :

وزوجى الثالث عمدة البلد لقدبنى بى وهو يطلب الولد
وغير أطيانى هناك ما قصد

يرحمه الله وإن نغص يوما عيشتى
ما جن بى وإنما جن بأبعاديتى
رحمة الله عليه ! مات لم يترك تراثا
خلف المرحوم عشرين ذكوراً وإناثاً
ومات لم أكتئب عليه ! وكان عمرى عشرين عاما
ثم تزوجت بعد عام من ذا يرى فعلتى حراما ؟

زينب :

أجل تعيشين وتدفنينا حتى تصيبى منهم البنينا

الست هدى :

ولست أنسى زوجي الرابعا | لا نافعا كان ، ولا شافعا
قالوا: أديب لم يروا مثله، | ولقبوه الكاتب البارعا
قد زينوه لى فاخترته | ما اخترت إلا عاطلا ضائعا
رائح أكثر الـزمـا | ن على الصحف مغتدى
يكتب اليوم فى « اللوا » | وغـداً فى « المؤيـد »
لـيـلـه أو نهاره | فـارغ الجيب والـيـد
ويعجبني عند المباهاة قوله : | بنيت فلانا أو هدمت فلانا
وقد يصبح المبنى أوضع منزلا | وقد يصبح المهدوم أرفع شأنا
رحـمـة الله عـلـيـه ! | كـان لا يحقـر مـالا
كـان إن أفـلـس لا | يسـألـنـى إلا ريـالا
ثم تزوجت بيوزباشي قمر | نهى كما شاء هواه وامر

لقد وددت أنه زوج العمر

عشـنـا ثلاثـا ثم افترقنا | وكان عمرى عشرين عاما
طلـقنى ، فالتمست زوجا | من ذا يرى فعلتى حراما ؟

زينب :

أجل تـعيشين وتـدفـنينا | حتى تصيبي منهم البنينا

الست هدى :

وعشت عامين دون زوج | ثم تـزوجت بـالموظـف
لم أنسه منذ مات يوما | ما كان أبهى وكان أظرف !

كان خفيفا ، وكان حلواً ومن نسيم الربيع ألطف
ما كنت أدرى إذا تولى أجيبه أم قفاه أنظف
يرحمه الله مات ما وجدوا فى جيبه قطعتى ذهب
وسبحة من خزانتى سرقت كانت على الرف من وفاة أبى
ثم اقترنت بـفـقـيـه عـالم فى الـبـلـد
كهل أخو خمسين لكن فى نشـاط الأمـرد

زينب :

عـرفـتـه ذاك الـفـقـيـه الشيخ عبد الصمد
قد كان فى الخط وجيهـا ومـقـبـل الـيـد
وكـل من مـر بـه خـاطـبـه بسـيـدى

الست هدى :

يرحمه الله ! لقد أدبنى حتى عرفت كيف تخضع النسا

زينب : أنت ؟

الست : أجل أدبنى بيده

. ورجله وبالعصا

زينب : كيف ؟ متى ؟

الست :

رأى غباراً عالقاً بجهتى ولم أكن أعلم من أين أتى
فقال : هذا الترب من نافذة من كنت تنظرين منها يا ترى ؟

وهاج حتى خفت أن يقتلنى وشمر الذيل وجرد العصا
فقلت : يهوانى وتلك غيرة يا حبذا الزوج الغيور حبذا
وقبله لم أر من غار ولا من ظن فى قلبى لغيره هوى
لـكـنـه منـذ كـنا مـا حـل عـقـدة كيسـه
يفضل الأكل من غـ ـير مـالـه وفـلوسه
عشت مع الشيخ نصف عام وكان عمرى عشرين عاما
ومات ! فاختارنى سواه من ذا يرى فعلتى حراما ؟

زينب :

أجل تعيشين وتدفنينا حتى تصيبى منهم البنينا

الست هدى :

أتـذكـرين بـعـده من جاء بيتى يخطب ؟

زينب : من ذاك ؟ من ؟

الست هدى : أنت التى جئت به يا زينب !

زينب :

مـهـدى المقاول الثرى ؟ الممـتلى من الـذهب

الست هدى :

قـد ذهب الله بـه أجل إلى النـار ذهب
لم ينس أن يذكر أبعاديتى ما للغبى ولطينى ! ماله !
ولم يكن عند الطعام يستحى يأكل مالى ويعد ماله
عشت اثـنـتين مـعـه لم أنـتـفـع بـفـرشه

لـو لم يمت لمت من تـــنـــفـــيســـه وفشـــه
ظللت عـــامين فى بلاء وكان عمرى عشرين عاما
ومات مهدى فاعتضت عنه مـن ذا يـرى حـراما ؟

زينب :

أجـل تـعيشين وتـدفـنينا حتى تصيبى منهم البنينا

الست هدى :

ثم اقترنت بمحام عاطل شريب خمر يحتسبها فى الضحى
قلت دعاويه ، وقل ماله ، وأصبح المكتب منه قد خلا

عبد المنعم : (المحامى زوج الست هدى وهو سكران يصعد السلم) :

هدى ! ضلال ! أين أنت يا هدى ؟
أين العجوز ؟ أين جدتى هدى ؟

* * *

وبعد هذا السجل الحافل الذى كان يعتبر عرضه المشكلة الأساسية أمام المؤلف تنطلق أحداث الملهاة ويجرى الحوار فيها بهذا الشعر السلس الخفيف الذى لا يسف إلى حد الابتذال ، ولا يرتفع إلى حد الجفاف الذى يجرده من العصير الشعبى ، حتى تنتهى الملهاة إلى خاتمتها المضحكة ضحكاً يثير الأسى على نحو يخيل إلينا معه أن هذه الملهاة تعتبر من خير ما كتب شوقى من مسرحيات .

* * *

ويختتم هذا الحديث السريع عن شوقى ومسرحياته بالاعتذار إلى روح هذا الشاعر العظيم ، وقيثارته الخالدة مرددين قول الناقد الفرنسى الشهير بوالو : « ما أسهل النقد وما أشق الفن ! » .

الفهرس

(محاضرات ألقيت سنة ١٩٥٤ على طلبة قسم الدراسات الأدبية بمعهد الدراسات العربية العالية)

رقم الإيداع ٣٦٩٨

الترقيم الدولى ٢ - ٠٠١١ - ٠٨ - ٩٧٧ ISBN

نهضة مصر

للطباعة والنشر والتوزيع

نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع